

# القاهرة



أدب • فكر • فن

AL-QĀHIRAH

تصدر منتصف كل شهر • العدد ٨٥ • ١ أوالجدة ١٤٠٨ هـ • ١٥ يوليو ١٩٨٨ م

في هذا العدد :

- ◆ اشكالية النقد العربى
- ◆ الشك من الغزالى إلى ديكارت
- ◆ شمشون ودليلة فى مسرح معين بسيسو
- ◆ خصائص اللغة الشعرية فى
- ◆ مسرح صلاح عبد الصبور
- ◆ عالم المخ والسلوك
- ◆ الشخصية المصرية فى فن محمود مختار

أدب الخيال العلمى : حوار مع الكاتب نهاد شريف

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة :

- ◆ قصة ◆ شعر ◆ مسرح ◆ سينما ◆ مكتبة
- ◆ من المجالات العالمية والعربية ◆



عن مهرجان كان السينمائى



## لوحة « العشاق » للفنانة الكندية « آنا بوجيجيان »

مزدهرة أو في شكل مقهى صغير مهجور أو  
حارة ضيقة .

يقول الناقد « فرانسوارو » :

لا سمنا إلا أن نذكر « جين سيبرج »  
إحدى شقيقات جان دارك ضعيفة الحركة  
في إحدى أفلام الواقعية الجديدة . عندما  
تقابل آنا بوجيجيان بعدم اهتمامها بمنظرها  
الخارجي . فهي لا تهتم بالملابس الأنيقة  
والشعر المصفف والحل المحترمة إنها  
بخواتمها الفالصو وطريقتها الخاصة وعبورها  
الشرقية السوداء تصدنا بمنهجها الخاص  
للحرية الذي تعبر عنه رسوماتها الحساسة .

الفنانة الكندية «آنا بوجيجيان» ، ولدت  
بالقاهرة عام ١٩٤٦م ، وتخرجت من  
الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٧٠م ، ثم  
مدرسة الفنون الجميلة بمونتريال - كندا  
١٩٧٤م . وهي تقوم الآن بتدريس  
الرسم للأطفال .

من يشاهد أعمال الفنانة التصويرية ،  
لا يسه إلا أن يعترف بأن هناك موهبة  
حقيقية قوية تعبر عن نفسها . . . أن عينها  
تلتقط أغرب الأماكن والأوقات لتسجلها في  
شكل حديقة صوفية تروى فيها المياه خضرة





## الافتتاحية

## الدراسات

## شعر

## قصص

## مسرح

## سينما

## حوارات وتحقيقات

## رسائل ومتابعات

## رسائل جامعية

## فنون تشكيلية

## من المجالات العربية

## من المجالات العالمية

## من المكتبة

## الصفحة الأخيرة

٣	◆ معارك متروعة السلاح .. د. إبراهيم حمادة
٦	◆ الشك من الغزالي إلى ديكرات .. د. يحيى طريف الخويل
١٠	◆ رواية «مالك الحزين» : دراسة نفسية طوبولوجية .. د. شاكرو عبد الحميد
١٧	◆ الشاعر اليوناني ساخوتريس ، وأربعمون بعاماً من الشعر .. د. نعيم عطية
٢٠	◆ إشكالية النقد العربي ( حوار ) مع د. شكرى عياد .. عصام عبد الله
٢٤	◆ شمشون وقبيلة في مسرح معين بيسو .. د. نجوى عاتوس
٣٠	◆ عالم الملح والسلوك : التناذر إلى وحدة الجهاز العصبي .. يوسف الحجاجي
٣٦	◆ غريفة .. محمد إبراهيم أبوسنة
٤٤	◆ ديمومة التحول .. صلاح والي
٦٤	◆ تصاليد قصيرة .. السامح عبد الله
١٠٦	◆ إطار .. شاذي صلاح الدين
٣٨	◆ الغائب .. إبراهيم الحسيني
٥٠	◆ في الحلاء .. نعمات البحري
٧٨	◆ حكاية الشتاء .. طلعت فهمي
٨٢	◆ شجرة عيد الميلاد المقدسة / مستونسكي .. ترجمة : نادية البهاري
٥٢	◆ كوميديا الشقيقات الثلاث .. د. كمال عبد
٥٦	◆ المخابليون .. فاروق خورشيد
٧٠	◆ مهرجان كان : واقع المهرجان وواقع السينما في العالم .. سمير فريد
٧٤	◆ سينما الرعب : حوار في الطبيعة .. د. جمال عبد الناصر
٤٠	◆ حوار مع نهاد شريف حول أدب الخيال العلمي .. عباس محمود عامر
٤٥	◆ عمدة المحققين : عيد السلام هارون .. أحمد حسين الطماوي
٨٠	◆ أطفالنا والترات / ندوة عربية .. م. ح. ن
٦١	◆ خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور ... عرض : حسن سرور
١٠٧	◆ الشخصية المصرية في فن محمود مختار .. د. وفاء محمد إبراهيم
١٠٢	◆ الرباط المقدس بين الموسيقى والشعر ..
١٠٤	◆ الشعر الحر بين التراث الشعري والحداثة ..
٩٨	◆ مائة عام على ميلاد كاترين مانتفيلد .. م. ق.
١٠٠	◆ كتيزة مراد : حكاية الأميرة التركية الميتة ..
٨٥	◆ الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر .. عرض : أحمد السماوي
٩٣	◆ إلحاح الجسد للمهلك .. عرض : مصطفى عبد الغني
٩٦	◆ دياكوفسكي : غيمة في بتلون .. عرض : بشير السباعي
١١٢	◆ موسوعة للقاهرة .. سامي خشبة

## الثلث ٥٠ قرشاً

### الاسعار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .  
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .  
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥  
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .  
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا  
٨٠٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨  
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

### الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد  
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية  
أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

### الاشتراكات من الخارج

من سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و٢٨  
دولاراً للمؤسسات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد  
المصرية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨  
دولاراً .

### المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب  
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة  
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء  
نشرت أو لم تنشر

## القاهرة

رئيس مجلس الإدارة  
أ. دكتور سمير سرهان

رئيس التحرير  
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير  
دكتور محمد أبو دومة

المشرف الفني  
محمود الهندي

سكرتير التحرير  
شمس الدين موسى



ومن الملاحظ - على نحو عام - أن أخلاطاً من القيم المتناقضة، كانت تكشف عن نفسها في تلك المتاجزات الثقافية. فمع المحاولات الموضوعية، والعقلانية المحايدة، والمقاهيم المستترة، والحجج المبرهنة الواضحة، كانت تتزاحم الأهواء الذاتية الضيقة الأفق، والأعيب الشعوذة المتعائلة، وطرقعات الانفعالات الجامحة التي تدل على المكابرة، والتعصب، والعناد. كما قد تتخلل ذلك كله، لكلمات موجعة، وبحكمات مقدّعة، وإتهامات سوتوية باطلة، وخصومات شخصية مرّة، تفرخ الضغائن التي يحتمل ترسيبها في النفوس، وفي السلوك، حتى نهاية العمر...

ولا شك أن تلك الممارك الثقافية - مهما تصادمت فيها وجهات النظر، وتعارضت الآراء، وشابكتها تقاتل المسواق الشخصية، أو الخارجة على الأصول الموضوعية والأخلاقية - تميل على الرأى الحركة الفكرية، وتفتح آفاقاً جديدة للعقل والوجدان، لأن هناك دائماً حقيقة ما غائبة، يجب السعي إليها، والكشف عنها... وهذه الحقيقة - أو الحكمة - كما يقول الرسول الكريم - هي ضالة المؤمن. كما تعمل تلك الممارك على تنشيط أذهان القارئ، وتحريك نزعاتهم إلى معرفة الحقيقة، مع إيقاظ الميل الساذج، وحب الفرجة، واستعراض الذات بطريق غير مباشر. وقد يتحزبون - كمشجعي مباريات كرة القدم - لفريق ضد فريق آخر، أو يتحاديون إعجاباً، ولكن وهم يتنون ألا تضع الحرب أوزارها. وكلما امتد أمد الصراع بين الأطراف المتعاركة، واشتد أوار الآراء التي تتقذف - عادة - على نحو صاروخي، راجت المجلة كسلع السوق السوداء، إلا أن سوقها - بالطبع - يبيض.

ولعل أهم الممارك التي أثّرت حديثاً في الساحة الفكرية، تلك التي دارت - للألف الشديد - حول أمور دينية

## مبارك منزوعة السلاح



الموضوعات التي طرحت في ساحة الجدل - وكانت لمباركها أطراف متخصصة حتى الاحتراب - : لغة الأدب بين القصصى والعمالية - الكتابة بالحروف العربية أو اللاتينية - مستقبل الثقافة في مصر - العروبة أو الفرنعونية - خطورة الغزو الشقاقى الأوربى - تحديث الفكر الإسلامى - الاستشراق - المواجهة بين العلم والدين - الفن للفن أم للمجتمع - الأصالة والمعاصرة - النقد الداخلى، أم الخارجى - مفهوم الالتزام أو الإلزام... الخ. وقد اشترك في مناقشة هذه القضايا - وغيرها - عشرات من الأدباء والمفكرين، وفي عديد من الصحف والمجلات، وفي مراحل زمنية مختلفة.

عما يتوقعه بعض المثقفين وقسارى الأدب، والمهتمين بشؤونهم، أن تسمى المجلات الشقاقية - ( ومنها مجلة « القاهرة » ) - إلى إقامة محافل للممارك الأدبية، تثار فيها قضايا فكرية حيوية، يستخدم حولها الجدل، ويصمى وطيس النقاش...

وفي تاريخنا الأدبى الحديث، نشبت مضادعات قلمية حامية، خاض فيها أبرز فنانى الرأي والكلمة وقتها... مما يمكن أن يسفر الآن عن كثير من الكتب التي يتحدث كل منها عن مبارك طه حسين، أو العقاد، أو زكى مبارك، أو مصطفى الرافعى، أو محمد مندور، أو لويس عوض، وغيرهم كثير. ومن بين تلك

وهو معسور ٩٩... كما كانوا إيثاريين ،  
ومجهدين ، وفؤى موافق تعقيفة ورومنية  
يضرب بها المثل حتى اليوم . ومن ثم ،  
كانت المعارك الأدبية تشتمل ، وتتغلغل من  
طاقات عصبية ونفسية موفورة البقطة ،  
وليست مستهلكة . ومع هذا ، لم يكونوا  
على وعى أيديولوجي واضح بقضايا  
عصرهم العالمي والمحلي ، على النحو  
الوحي والكثير الذي عليه وعلى أدباء هذه  
الأجيال المتأخرة ، الذين جذبتهم كل  
النوافذ الفكرية الآتية لتلتقط منها ، ولم يعد  
تظلمهم مقصوراً على المراسم المحلية  
والتاريخية القومية . ولستطرد بمثال طراً في  
الدهن ، يضيء جانباً من ذلك :



مستشفى استعماري يليق بجزركها الأدبي .  
تصوروا ... أن حساسية النقد الزائدة ،  
أثارت - ذات يوم في الأربعينات -  
مساجلة بين الدكتور مندور ، وأنتاس  
الكرمل ، وزكريا إبراهيم ، حول وجه  
الصواب أو الخطأ في قولنا « عثرت به » ،  
و « عثرت عليه » ؟؟ .

بالتأكيد أنه لم تكن تتوافر لأصحاب  
المشارك الأدبية والفكرية - في الأجيال  
السابقة - كل احتياجاتهم المادية والمعنوية ،  
كي يتفرغوا لمناقشة عصبومهم  
ومعازيهم . بل على النقيض من ذلك ،  
كانت غالبيتهم تعاني الفقر ، والحاجة التي  
قد يصل سوء درجتها إلى أدنى حد ،  
ولكنهم كانوا تاجاً طبيعياً جغرافياً عصرهم  
الإجتماعي ، ومناخه الاقتصادي  
المسترخي . فقد كانت حوائجهم المادية  
محدودة ، وكانوا قانعين ، ومتحسين  
دائماً ، وطاعين إلى الحصول على لقب  
البيكوية أو الباشوية وهم مفلسون ، ألم  
يكن شاعر النيل حافظ إبراهيم ( بيكاً )



البحار

يعد أن صدر وعد بلقور عام ١٩١٧ ،  
فاحت راحة المخطئ الصهيوني العالمي ،  
ترميم الأنوف ونحو الرسامد في حيون  
الحاكمين العرب . وأخذت احتجاجات  
الجمعيات الإسلامية والمسيحية في فلسطين  
تتصاعد ، وتتقدم المؤتمرات الرافضة لتسليم  
المجرات اليهودية التي سرعان ما راحت  
تتدق في تزايد ، وتلاحقها البيانات  
والقرارات والمواقف والبرقيات التي كانت  
تصدر عن عشرات الإجماعات ، وكانت  
المظاهرات تفرق أجراس الإنذار ، وتنبئ  
إلى أحطار المؤامرات اليهودية  
والاستعمارية . ورغم مرور حوالي ثمانية  
أعوام على تصاعد هذا الحيجان الصارخ  
وتواصله ، ضد المظالم الصهيونية  
المقزوحة ، توجه أحد لطفى السيد في وقار  
العلماء الأجل إلى القدس عام ١٩٢٥ ،  
مندوباً عن الجامعة المصرية الوليدة ، كي  
يشارك باسمها في افتتاح الجامعة العبرية  
التي أنشأتها الأموال والخبرات الصهيونية  
العالمية . ولم يكن فيلسوفنا الطيب يدرك أن  
تلك الجامعة تهدف إلى ترسيخ الثقافة  
اليهودية في فلسطين ... وطن  
المستقبل ١١ .. وبداعى الأفكار تتجلى  
هذه ( الطيبة ) - غير المبصرة عقلياً - في  
عدد من مواقف الدكتور طه حسين تجاه  
تلك القضية بالذات . فقد التزم  
الصمت - فيه المطلق - حيالها ، طوال  
حياته وحتى مماته عام ١٩٦٣ .

وكان تلك المسألة تخفى شعباً مجهولاً  
يعيش في إحدى جزر المحيط الهادي ،  
أو كماها لم تكن هي السبب الأساسي في  
انتكاس العوامل الحضارية في الشرق  
العربي . ناهيك عن نيته ( التقيفية )

هامشية ، كالتساؤل عن مدى شرعية  
إطلاق الحمى ، وجواز استخدام المرأة  
للقصاب ، ومشروعية الاستماع إلى  
الموسيقى ، أو مشاهدة الرقص وممارسته .  
أما اليلدان الأدبي ، فيكاد يكون مغفراً من  
مماركه ، لا بسبب اعتماد القضايا وقلة  
الأدباء ، ولندرة المثقفين ، ولكن بسبب  
ارتقاء عضلات الرغبة في المناوئة ، ودخول  
حركة العقل المصحح ، مع الركود في  
المهادنة ، ومهادنة الضغوط القسرية ، بما  
يفرغ - أولاً بأول - شحنات المعارضة ،  
ويغيط روح الإحتجاج . ولا شك أن  
المسبب الأساسي لتلك اللامبالاة  
الفكرية ، هو الأزمة الاقتصادية المتفاقمة  
التي تتسربن كالخطوط داخل خلايا  
الحياة اليومية إلى أصغر جزئياتها ، حتى لم  
يعد الإنسان المعادي للكنايف يقادر على  
ضمان الكفاف من العيش الكريم إلا بمسقة  
وعسر .

وهذا الإنسان العسافي ( والأدبي  
أو المفكر أو المثقف مشمول بتلك الصفة )  
لا يكف - جلد استيقاظه في الصباح على  
انقطاع الماء في الخفية ، وحتى همود  
جوارحه المكثودة في فراش الليل مع  
انقطاع التيار الكهربائي - لا يكف عن  
الدخول في معارك نفسية واجتماعية  
تستهلك الشطر الأساسي من طاقته  
الحيوية ، وتقتصم أنصهر قدراته ، عند  
محاوله تفهم أسوره المعيشية العشوائية  
المستعبد . وإذا تفردنا بالأدبي - كمواطن  
واع شديد الحساسية - لسنجد مسؤولياته  
مركبة ، فهو لا يعمل هم نفسه وحده ،  
وإنما هموم مواطنيه ومكابداتهم مثل شئ  
الأصعد . فهو لكي يكون أدبياً ملتزماً ،  
مطالب بالتفكير الاجتماعي ، واستيعاب  
مشكلات عصره وأسبابها ، والتعرف على  
عوامل الإفساد التي تنخر كالموسى في  
مقدرات المجتمع الحضارية ، وتقلص  
إمكاناته الإيجابية ، لتغلبه سلبياته . لذا ،  
كان هذا الأدبي المستنزف القوى المعنوية -  
وبالتالي الحسية - في سبيل تبشير بعضي  
حاجات حياته الضرورية - التي تتميز  
استراتيجياتها على نحو عبقى مقترس -  
لا يهّم كثيراً ما إذا كان عمود الشعر الأثرى  
آيلاً للسلط ، أو في حاجة - كأى الهول -  
إلى ترميم غيراه مصلحة الآثار ، ولا ما إذا  
كان النقد العربي المعاصر ينعثر في معطيات  
الموضات الأجنبية ، ولا ما إذا كانت  
البنوية تختصر في سرير بيتها ، أم في

الشديدة الطيبة التي حملته على قبول رئاسة تحرير مجلة «الكاتب المصري» (أكتوبر ١٩٤٥ - مايو ١٩٤٨) التي كان يقوم بتحريرها، وقبول إصدارها من الواقع الأدبية العالمية المترجمة إلى العربية، نذر من أسرة هراري اليهودية المصرية. وكان هذا النذر من الأسرة يتألف من أربعة أخوة، لهم من علاقة تاريخية لهم بالثقافة والفكر كما كان لغريم من بعض اليهود. وإنما كانوا مجرد تجار ووكلاء لشركة رمتجون للآلات الكاتبة<sup>(١)</sup>. ويقينا، كان هؤلاء الأخوة الأربعة يدركون أن تأسيس دار للنشر، والتعاقد مع الدكتور طه حسين كمستشار لها، وأن إصدار مجلة ثقافية في مصر - وفي تلك الفترة بالذات - ليس بجألا حقيقيا لاستثمار المال وتحقيق الأرباح... كما كانوا يدركون أنهم ليسوا فيديون حقى، أو مستولين بلها عن حال الثقافة العربية، كي يسارعوا إلى التضحية من أجل تطويرها والنهوض بها. وإنما كانوا يدركون - فوق كل هذه المبررات البديعة - أن الصراع العرب الصهيوني قد وصل ذروة احتدامه السياسي والعسكري، وأن التنظيمات الإبراهيمية الصهيونية تقوم - في نشاط - بمصادرة الأراضي الفلسطينية وإسداء أصحابها، والمتصدين لهم من العرب، وأنه لا بد من استقطاب جانب ضروري من عساده الأدب، واستيعاب بعض فحول الثقافة، في مصر والعالم العربي، ومصاصهم بعيدا عن السياسة داخل دائرة مغلفة للترهب باسم نشر «الثقافة الرفيعة» المحايدة، والتعفف عن الانشغال بما يدور على أرض الواقع من مجازر، وأكاذيب، وألغام عالية - المستوى من القذارة والظلم. إن شرح مفردات بيت من الشعر لشاعر جاهل مغمور - في نظر تلك المجلة المسماة - أو ترجمة رواية لأندريه جيد، أو لأوسكار وايلد، أهم وأجدى في تأدية وظيفتهما من نشر قصيدة تنشد بمديح اليهود، أو نشر دراسة عن حقوق الإنسان في وطنه. وبهذا، تكون المجلة قد نجحت - في جانب مالم - من تعطيل بعض الفكر المتمدن، وتسويبه في البرج المعاجى، كي يشارك في تلهية الوعي العربي السياسي. وسرعان ما اجتازت إسرائيل مرحلة المخاض في سلام، وولدت - كالكفاد - تحت جنون كل العرب، مع

مصدر آخر عدد من مجلة «الكاتب المصري» في مايو ١٩٤٨... وواحداته ١١

أما أدب عصرنا الحالي المتضخم بشق الصراعات، فإنه يدرك - بدرجة ما - أبعاد حقوق السياسية والاقتصادية من خلال تلمس وعيه يعطوق مجتمعه المرتبطة بمشكلات قومية وقضايا عالمية... ومع تميزه عن أسلافه بهذا الوعي، أصبح أكثر واقعية منهم، وأكثر براجماتية، ولكنه أكثر تعزبا عن محيطه وعن نفسه، وأكثر عرضة لعمليات الإغواء، واستغفاد الطغاة بسبب فوضوية التركيب الطبقي، واضطراره إلى الدخول في معارك معيشية متسلطة تجاوزت اللا معقول، مما يخلخل جلود انتباهاته. ومن هنا، لم يعد من الغريب أن يلجأ أستاذ جامعي كبير (صاحب) أربعين مؤلفا في الفكر والفلسفة، إلى توسيط كوافير (صاحب) عدد ضخم من البكوات المالية، لدى بالمتة كوارع وكثرة (صاحبة) عدد من الأرباب المالية، لتساعدهم في دفع خلو رجل لاستبحار شقة في إحدى عماراتها الضخمة، كي يسكن فيها ابنه المخرج حديثا في جامعة كمبريدج وتخصص في كيمياء السكر... ولم يعد من الغريب أيضا، أن نجد أدبيا كبيرا قد تزلزل يافوخه، وأربك حواسه بسبب تعمسه في الحصول على زجاجة زيت، أو على صابونه وجه اخضت منه داخل مغارات كبار التجار السرية، ومن ثم، لا يسعده أن يتصدى على نحو انفعالي حاسس متكامل، للدفاع عن المثني إذا ما استنكر عليه توقيد متعالم كل أشعاره، أو إذا ما علم أن بواب إحدى العمارات (الفتوة) قد نسب إلى نفسه تأليف موسوعة «العقد الفريد»، أو أن أشعار أحد شوقي التي كتبها بخط يده، يشتريها بالغ طومعة من (معلم) سريخ وروبيكييا. وليرك كل ذلك لحرري أبواب الخواص في صحافات الإثارة والتشتر.

ومع هذا، فقد تشتمل - في وقتنا الحالي - نيران معركة أدبية، ولكن سرعان ما يحاصرها رجال الإطفاء فتخبر سريعا، دون أن يقع في ساحتها ضحايا أو جرحى، وإنما تتناثر في جانب منها ردود فردية مقتضبة، وأشباح متلصصة تهمد المصالح

الشخصية بالضرب وإخماد الأنفاس، ينأى القلعة من المتفرجين يبدون حيارى عجبين، لأن أذهانهم لم تتشبع بمصانيد علمية تقدمها - عادة - المارك، ولم تتح لهم فرصة تفرغ الشحنة الساذية. فقد اكتفى صاحب وجهة النظر المعتدى عليها دون حق، بالصمت، أو بجزء لا مبالية من كتفه، أو بمباراة مستطلعة يوجهها إلى طالب مصادمه، وهي «الله يسامحك». وبهذا، تنتهي القضية، ينأى الأمر يبدو في حاجة ملحة إلى التحدثى، وتبادل إلقاء الفصاات في الوجوه، تمهيدا للالتحام وحرب الاستنزاف الطويلة والمسبب الأساسي لهذه العملية الثقافية، هو - بالطبع - المناخ المادي المشحون بكل أنواع الأزمات، التي تفرغ نفسيا من الدخول التحسن في معالجة طوية المدى، سواء كان هذا الدخول بالإسهام الدراسي المبشّر، أو حتى لمجرد الفرجة والترعوب...

لقد أصبح الأدب إنسانا غير صالح تمام الصلاحية للاستهلاك الثقافي... لأن معاركه الفكرية المرجوة، لا بد وأن تتبقي وترعرع - على نحو طبيعي - في تربة خاصة، أعدها ومهدت لها ظروف اجتماعية مواتية، غير مفتنة الأيديولوجيات السياسية والاقتصادية، ولا متجانسة القيم...

فهل بعد هذا، تطالب مجلة «القاهرة» بأن تثير معارك أدبية سلمية النفس والبسند، بين المبدعين، أو النقاد، أو المثقفين - ولو على نحو مفتعل - حول أدبية الأدب، وبنية الفن، وأرضية الأرض، وماتية الماء، وبغليبة الحرف...؟؟ الك - أو حول ما إذا كان الرجل السين في «سرعان» مرفوعا كما ينطقه بعض مدعي النفاذ، أم أن صحة نطقه تكون بالفتح كما ينطقه البعض الآخر منهم؟؟

وحق نتجيب الدخول في معركة فردية تولد ميتة، وتوهن القوى المنبوكة، نقول - مسلمين - بأن نطق حرف السين في كلمة «سرعان» يصح فيه الرفع، والفتح... بل والجر أيضا ♦

إبراهيم حمادة

التقاليد العلمية ، والإضافة إلى مسيرة الحضارات الأسبق ، وأهمها الحضارة الأفرقية في تقاعها الشرع الحضارة الإسلامية . وكان لدى العلم في الشرق الإسلامي المقلبة التي تناقض متشبهة الأفرق . إذ بينا اهتم الأفرق بالقوانين شديدة العمومية ، نصبت بحوث علماء الطبيعة العرب أكثر على الوقائع الجزئية ، دوناً عن محاولة استدلال القوانين الكلية والنظريات العمومية ومع هذا ارتكزت بحوثهم على أسس وقواعد واستبصارات منهجية جديرة باهتمام المعين بأصول البحث العلمي .

والخلاصة أن التبع التاريخي سوف يميل إلى صالح الشرق الإسلامي ، ميلاً طبعياً تلقائياً موضوعياً ، تفرضه طبائع الأمور ومقتضيات البحث . فلماذا تفسد كل هذا باستطاعات عاطفية وانحيازات ونهولات انفعالية وتهاويم ، تفرج بنتائج عجل وسطحية ، مبتسرة وشائبة ، تفسر ولا تنفع ؟ ! متى نتحمل من مسئولية المنهج - منهج التبع التاريخي وكل مناهج البحث في تازرها وتكاملها - بكل ما تقتضيه من موضوعية ونزاهة ودقة وجدية وتشد ؟ ! ولتخرج في النهاية نتائج مدروسة رصينة تستوقف الجميع مهما كانت مشاربهم ونزوعاتهم العاطفية - متى يحدث هذا ؟ صورته المثل أو على الأقل المنشودة ؟ ! متى .. وكيف .. ولم ؟

★ ★ ★

إن هذه التساؤلات قد أصبحت تلح على ذهن إلحاحاً ماضياً . وهذا بسبب ما استشرى وذاع الآن من محاولات التهميس على الفكر الغربي الحديث ، وكان مهمتها قد أصبحت هي فقط رده - جملة وتفصيلاً إلى أصول من الحضارة الإسلامية في العصر الوسيط .

ولا معنى لأن نتساءل ما جدوى هذا الأسلوب الذي لن يزيد واقعنا ولن ينقص الفكر الغربي شيئاً ؟ بل السؤال الآن : ما دوافعه ومبرراته ؟ وما دلالته أن الحرس على ألا يصحح إلا الصحيح ، نشداناً لعقيدة قومية أمتن أسساً وأكثر ثراء ، هو ما يدفعنا إلى طرح هذا السؤال بجرأة وقسوة وصرامة . لأعسانا أن نقف على مدى خطورة هذه الحمى التي طغت وبغت على تفكيرنا وبفعل عوامل كثيرة - منها مغازلة الدول البروتولية - أصبحت وباءً يفتك

## الشك من الفزالي إلى ديكارت

### د. يميني طريف الخولي

الأساس العميق الذي يكمن خلف هذه المقالة ، والدافع إليها والهدف منها ، إنما هو الدفاع الخالص للخص عن مسلمة تلزم الباحثين على العموم - وبخاصة الفلسفة - على إخص الخصوص - ومؤداها أنه بالنسبة للمعالجة المتكاملة للأطروحة فإن مناهج التبع التاريخي ضرورة لا مندوحة عنها ، ومناهج المقارنات من أجل السبل لتقييم الأطروحة .

وكما هو معروف ، كان الشرق الإسلامي مركز الإشعاع الحضاري في العصر الوسيط . وكان المعلم المميز له عن الغرب المسيحي أن فلاسته وعلماءه اهتموا بالطبيعة والبحث فيها وهذا لأن الإسلام أكثر واقعية وعقلانية ، فلم يرَ في الطبيعة المادية مجرد مصدر لكل إثم وذنن وخطيئة ، ولا في الاقتراب منها ومحاولة العلم بها عاراً وشاراً لا يذانيه إلا الساقطون . لذلك فيها كان العلم بالطبيعة المادية يغط في لبات عميق مع الغرب المسيحي ، كان في يظفة وتلاق مع الشرق الإسلامي . وكان رجالاته - كما يقول الفيلسوف الأعظم برتراند رسل ، في كتابه "Scientific Out-look-P 21-22" - يقومون بمهمة تنفيد



الفزالي ..



بجهودنا وينذر بأروحم العواقب ، ومعتا التشويش على صيدنا التاريخي ودورنا المثبت في إحداث النهضة الأوربية خصوصاً ومواصله مسيرة الحضارة الإنسانية فقد قام التراث الإسلامي إبان النهضة بدور محوري وجوهري في إثراء الأفكار الأوربية وتبنيته مناعه خلق إبداع أفكار جديدة ورائدة صنعت العصر الحديث ، في المرحلة التالية لعصر النهضة . على هذه الأفكار الجديدة الرائدة تنصب - وعادة - تعاملاتنا المعرفية المعاصرة الكفيلة بالشوشرة على دورنا التاريخي .

وقد أبدى الزميل السابق من جيل الرواد في الحضارة الحديثة ، بغية اشتغالنا من وعاد التخلّف بتعميد الطريق للانفتاح عليها بلا وجل ، بل بقدّم راسخة في ماضى ترقى ، وبوشائج مع العقيدة الدينية التي تحلّ منا جوهره القلب . وكانت محاولاتهم تتم بتبصير وترو ، تسأل في بعض الأحيان ملاحظات هامشية ، وفي معظمها لا تفعل الفوارق بل التناقضات بين بنى الفكر في العصور الوسطى وبينه في العصور الحديثة .

\*\*\*

أما الوفاء الذي اجتاحتنا الآن فقد أصبح يدفعنا في هذيان مصمم إلى المصادرة على كل ما يمكن ، وأحياناً ما لا يمكن من عوارى الفكر الغربي المشكلة لبنة الحضارة الحديثة ودرها إلى بنى شائها من مكتوبات تراثنا والحصيلة طوفان هادر من تناول الأفكار بالشبه واغفال تام لقوتها المنطقية - أي لمحتواها المعرفي وأسسها المنهجية وعلاقتها النفسية وتوقعاتها المستقبلية - أي باختصار اغفال ما يمكن أن يفيدنا حقاً من مضمون الفكرة ويمكننا من البناء عليها والإضافة إليها ، إن كنا نشد إلى ذلك سبيلاً .

ولكن يبدو وانا لا نشدد إلا لإثبات أن منظومة العصر الحديث مجرد إعادة صياغة لمنظومة العصر الوسيط ، ولا جديد تحت الشمس أو على أوسع الفروض استنفاداً لطريقها ، ولا تطورات ثورية تجعل مصادرات ومنازع تدوى لتحل محلها أخرى أكفأ وأقدر على الاستمرار وكان المسار الحضاري مسألة تراكمية كمكون بضائع يتضخم مع الأيام ، إن لم يكن الأمر مجرد إعادة ترتيب لمحتوياته .

ولما كانت مقولة التقدم الحضاري ودوراته وجوداً وعلماً مع الإبداع والإضافة

الجديدة مسألة أوضح من شمس النهار ، وجدنا أن تلك المحاولات الباحثة من التشابهات لن تلبث إلا مركب قصص تافهم أسره حتى أصبح سمعة من سمات الشخصية ، تنصرف على أساس منها . ذلك أن الحضارة الحديثة قد بدأت وتنامت في وسط وغرب أوروبا ، فلم تكن نبنة حقولنا ولا نحن صانعوها هذا صحيح . ولكن هل إبتنا من المعجز من الإضافة إليها - كما فعلت دول في شرق أوروبا وشرق آسيا - وأصبحنا تنصرف على أساس التسليم النهائي بهذا المعجز ، فلا نجد رداً للاعتبار إلا بتوجيه الأنظار المبصرة إلى الوراء . كل هذه الجهود المستميتة في إزديادها إلى الوراء لا تفعل أكثر من التأكيد على الحاضر وفقدان الأمل في المستقبل ، وكأنها القسم العظيم على أننا لا ولن نملك شيئاً في هذا ، وذلك ، وكل ما لنا هو فقط ما يجتريه الماضي السعيد . فتندوم مهمتنا المقدسة البحث عن التشابهات الظاهرية بينه وبين الأفكار الرائدة التي صنعت الحضارة الحديثة .

ومن عجائب الأمور ألا يترك هذا التعامل «بالشبه» للعلماء ، بل يسارع أساتذة كلية العلوم للتأكيد - مثلاً - على أن نيوتن لم يأت بجديد ، بل يردد ما قاله المملاّن من أن الأرض كحجر المغناطيس تجذب قواه الحديد من كل جانب ، وما قاله الخازن من أن هناك علاقة بين السرعة والمسافة والثقل !! ومثل هذا في كل نظريات العلم تقريبا يده من الرياضة البحتة والفلك وانتهاء بالنفس والاجتماع !

فهل فأت أساتذة العلم أن ففرض الجاذبية لنيوتن - الذي اخترعها مثلاً - ليس مجرد حل لمشكلة سقوط التفاحة كان يمكن أن نجده من المملاّن والخازن . بل تكمن قيمته في أنه جمع بين الخطوتين السابقتين عليه في علم الفيزياء الحديث : الخطوة الفلكية التي اتجهها كيكر البولندي (١٥٧١ - ١٦٣٠) حين وضع قوانين حركة الأجرام في السماء والخطوة الثانية التي اتجهها جاليليو الإيطالي (١٥٦٤ - ١٦٤٢) حين وضع قوانين حركة الأجسام على الأرض . وجاءة التي اتجهها جاليليو الإيطالي (١٥٦٤ - ١٦٤٢) حين وضع قوانين حركة الأجسام على الأرض . وجاء فرض الجاذبية لنيوتن التي انجليز في عام ١٦٨٧ لجمع الحركتين السماوية والأرضية معاً . فيضع لأول مرة في تاريخ الفكر البشري نظرية واحدة تحكم كل وأية حركة

تدركها الحواس في هذا الكون . وكانت نظرية نيوتن بقوان بنى الثلاثة هي «النظرية الفيزيائية العامة» أي تضع الأسس والأطر لنسق العلم الفيزيائي ، والذي يضع بدوره - نظراً لعمومية الفيزياء وشموليها وتربعها على قمة العلوم الأخيارية - الأطر العامة لنسق العلم ككل . وعلى أساس هذه الأطر النسيقية التي أحكم نيوتن صياغتها ، كانت نشأة وغو سائر أفرع العلوم الحديثة الفيزيائية والإنسانية ، في مسيرتها الظاهرية التي امتدت حتى نهايات القرن الماضي وبواكير القرن العشرين ، حين تفجرت ثورة الكوانتم والنسبية التي أصبحت هي النواة الفيزيائية العامة فاقهم نسق العلم على أسس ومصادرات مختلفة .

فهل نحن واجدون كبل هذا مع المزمز؟ وهل يجلبنا فضلاً عن أن بغينا تكريس المجهود للبحث عن تشابه ما بين قول للخازن وقول لنيوتن ؟

وطبعاً أهل العلم أعلم بتفاصيل القوى المنطقية للنظريات العلمية ، ولكن تكاليفهم قبل غيرهم على المرولة وراء هذه التشابهات يقبل الأصعب على موطن الداء . ويؤكد أن المسألة لا علاقة لها بتماذج التبع التاريخي الضرورية ، ولا حتى بأساناً قوم استرطاطيون - بالمعنى البائد للاسترطاطية - بينما الأصل والحسب والنسب أكثر من تقويم الشخص ذاته . بل المسألة محاولة بالثة بأاسة لإقامة شيء من الرصال الفارغ مع روح عصر أغلقت منا ، وتعمقلت علينا . فهو عصر اتسم بالعلم ، أصبح كل ما لا يتشع بمسوح العلم ، لا يصبح باحترام أو حتى اعتراف الدهماء . لذلك نجد أن جل الجهود الرامية إلى تلك التشابهات تتركز حول العلم ونظرياته ومناهجه وفلاسفته .

فتأى استضافة ذات حيوية في الفلسفة وخصوصاً الإسلامية ، وتؤكد بنبرة الواثق أن فرنسيس بيكون نقل كتابه «الأورجانون الجديد» عن كتابي ابن تيمية «الدرر على المنطقين» ونقص المنطق، على أساس أن كليهما نقد أرسطو . فهل نقد أرسطو كل شيء أو حتى أهم شيء ؟ لقد كان منطق أرسطو العقيم الذي يقتصر على استنباط قضايا جزيئة من قضايا كلية ، ولا مساس بالواقع ولا جديد ، معتمداً طوال العصور الوسطى كمنهج البحث . وكان أغلاق أبوابها وقبح باب العصور الحديثة رهينا

بالثورة عليه والتحرى عن مناهج أخرى للبحث . لذلك دأب فلاسفة القرنين ١٦ ، ١٧ - ومهم ييكون - على استهلاك أعمالهم بقدر أوسط .

فلماذا لا يعتنا إلا التشابه بين ابن تيمية وبين ييكون بالذات ؟ ذلك لأن ييكون اقترن اسمه باعتقاد التجريب الحسى منهجا ، ومن ثم بحركة العلم الحديث . هذا فضلا عن الخلل الذى يطوى عليه البحث عن مجرد التشابه فقد نقد ييكون ومعارضوه المنطق الأرسطى لأهم في حاجة إلى مناهج أخرى أكفأ وأكثر فعالية . أما ابن تيمية فقد نقده لأننا لسنا في حاجة إلى أى منهج أو منطق ، ويكفيها « موافقة صحيح المنقول لصريح المغول » ، وبالتالي يخرج إلى دعواه السلفية التى تروم حصر الحضارة الإسلامية في آل البيت والصحابة والتابعين ورؤى الفقهاء المحدثين أمثال أبى حنيفة والشافعى ومالك وأبن حنبل .

إن الإمام الصادق الجسور الباسل ابن تيمية ، الكليل بتلقين البشرية درسا في ألا يغشى في قول الحق لومة لائم ، لديه ما يشرفنا ويجدينا أكثر ألف مرة من تلقين تشابهات ظاهيرية تجعله أصل فلسفة ييكون - هذا المسترشى الغادر المناقق الوصلى السء السمعة ، والذى اقترن اسمه بتجميع العلم الحديث بكثير جد من التجاوز والتسطيح المذللين كشفت عيوبها الدراسات المبهجة المعاصرة - خصوصا أبحاث كارل بوبر .

أما المثال الأتى فهو في انكار الغزالي للحقبة وللعلمية في الطبيعة لأنها تؤدى إلى الكفر وإنكار محجزات الأنبياء كقلب العصى تعبانا والاقرار بقاعية للأحداث مشاركة . وقال الغزالي بالاقتران « فاقتران أكل الشبع وملاء بالرى - كيدل للعلمي وجاء الأب نيقولا ما للبرانس ، هذا الرابح الذى بعد من أهم فلاسفة فرنسا في النصف الثان من القرن ١٧ ، دفعة اخلاصه لدينه أيضا إلى انكار الحقبة والعلمية ، و القول « بذهب المناسبة » كيدل ولم يتم أحد بالتقارب بينه وبين الغزالي والأشاعرة ، أو برد والمناسبة إلى الاقتران » في حين فرسان الكوانتم والفيزياء الذرية التى تقضت العلمية في الطبيعة وقوضت حتمية نيوتن !!!

عل أن الغزالي يحتاج منا لوقفة خاصة . إنه في واقع الأمر مصدر الشرارة التى أثارت

موضوعنا وعمود البؤرة التى يشغ عنها حديثنا . وذلك بسبب تدفق المحاولات التى تقطع بالتشابه بينه وبين ديكرات ، وتجعل الأخير عالة عليه ، وبالتالي تغدو الفلسفة الحديثة بجملةا هكذا .

\*\*\*

وقد كان الإمام أبو حامد الغزالي (٤٥٠ - ٥٠٥) (١٠٣٨ - ١١٠٥ م) - رحمه الله وإيأسنا - مهرجان الفكر الإسلامى . تلقى فيه الشككة مع القطعية ، والكلامية الأشعرية مع الفتاوى الفقهية ، والآراء الفلسفية مع التفسيرية للعقل والعقلانية ، والدراسات المنطقية مع المواجد الصوفية ، وأشياء أخرى كثيرة .

ولأفهل كان بالقليل يضعص صك الحتام عل صخرة العقل في الشرق الإسلامى ؟ وليس الأمر مجرد المراحل التى مر بها تفكيره ، ولكن لأنه في مؤلفاته الكثيرة (ثلاثمائة) لا يتخرج من طسرح آراء متناقضة . وفي عين الوقت بصر عل شككة بعملين سابقين له بحريمان رايبين متناقضين !! في مسائل كثيرة ، أشهرها مشكلة الذات والصفات (أى علاقة الذات الإلهية بصفاتها المنصوص عليها في القرآن الكريم وهي العلم والقدرة والسمع والبصر والكلام والحياة والإرادة .

وترجع كثرة أعماله - فضلا عن الاسترسال في الكتابة - إلى تكرار غريب ، يجعل تتبع أعماله يورث ملالة لا يطيقها إلا أولو العزم في البحث . كما أن بعض أعماله مجرد تلخيص للبعض الآخر . وأن كان كثيرا يكرر ما قاله في عشرات الصفحات فيقتلها جميعا بنصها وحررها ، ولا يكلف نفسه عناء تلخيصها أو حتى تنقيحها . وتوحي على الدلائل بالتلفى البيت لمالة أنه كان يراجع كتاباته .

والذى يعتنا الآن هو شككة الشهير . فقد جاء في القرن الخامس الهجرى ليجد الحكام السلافة الطغاة المستبدين - كالعابدة - يتدعون أمام الجماهير بالشريعة والدين . فيدعون أنهم يعيشون عن الطامع الشخصية ، ولا يحاربون الدولة الفاطمية الشيعية في غرب حدودهم إلا لأهم يهدون إلى إقامة الحكم السنى ونشر المبادئ السنية . وقملا إشتاروا مدارس كثيرة لها . فقوت الصلة بين الحكام ورجال الدين . وأصبح فقه السنة هو أقرب السبل إلى الجاه والتصرف من السلطان . ووقف الحكام

ورجال الدين في جبهة واحدة ، ليوأهوا عدوا مشتركا لا يقع بطواهر الدعاوى - هو الفلسفة والعسولة . ونجم عن هذه المواجهة أن العامة انقضت من التفكير والزندقة سلاحا تشهره في وجه مفكرى العصر وفلاسفته لحسم أى نزاع شخصى . فراجت الفتنة والديسبة عما دفع أرباب الفكر إلى كتمان آرائهم ، أو قصرها عل الخاصة أو نشرها تحت ستار وكتيبة للتعاضد بالتفكير شاع التنسخ الدينى والانحلال الخلقي . وكما هو مألوف . كان كل فريق في خصم هذا المعيمان يؤكد أنه وحده صاحب الحق في المضى الدارين ، وأصحاب ككل الفرقى الأخرى في نى يعمهون .

ومن جراء هذا الجول المتنازع المضطرم حل بإيمان الغزالي عنة من الشك المضى العنيف : أى الفرق عل حق ؟ وبأى ميزان يوزن هذا الحق ؟ وبلغ شككة حدأ أورثه أزمة طاحنة عقدت لسانه وأعجزته عن هضم الطعام ، وطرحته في الفرش شهرين . وأرجع الأطباء عل أنه داء عضال لا دواء إلا الفرج . وكما تقول بالمصطلحات المعاصرة أزمة نفسية ليس لها علاج أكليينكى . إلى كل هذا الحد كان عقى وصلقى وإخلاص إيمانا في إنشغاله بالإشكالية الفكرية . بل وأنه بعد أن خرج لفترة ما من بغداد التى أحرز فيها جاهها بمصب التدريس - خرج منها لا يؤم إلا نشدان الحقيقة ، هائلا عل وجهه ، معرضا عن الدنيا والمال والأهل والبيت - أو البينات ، فله ثلاث بنات وولد واحد هو حامد مات صغيرا . وكان قد هضم من الفرائش بنور قدده الله في صدره ، جعله يثق بالعقل كميزان . مبقيا عل شككة في الموازين الأخرى في كل الفرق عازفا عل تحديد موقفه من الاتجاهات الأربعة الرئيسية المشككة لبنية الحضارة الإسلامية : علم الكلام - الفلسفة - الباطنية أصحاب الإمام المعصوم - الصوفية . فسامضى سنوات من البحرى الدقيق عن الأصول والفروع والبحث الذروب السقمصى في أهمات المراجع ، وبصورة تعطينا مثالا فلدا عل جلد الباحث وعزمته الحديدية . وفي النهاية خرج من شككة يقين مؤداه أن الصوفية هم فقط الظافرون بالحق والحقيقة في الدارين .

ولم يكن غريبا أن تنتهى جهود الغزالي العقلية الذوية إلى هذه النتيجة العاطفية - أى التصوف فكما هو واضح كانت مشككة

أساساً نفسية ، ولكن لنفس علاقة . وهو ذاته قد أكد أن هدفه لم يكن أبداً ... كتاب الفلاسفة - محاولة فهم هذا الوجود في جملته الصاعد إلى الله والمهابط إلى الإنسان ، بل كان هدفه نشدان الطمأنينة والسكينة للحقيقة المطلقة . فوجدنا مع الصوفية في الإنسحاب من شواغل الدنيا والصعود في معارج السالكين .

وكما هو معروف صعب جام غيبه حل الاتجاهات العقلانية حتى في علم الكلام . فجهاد للفلسفة ... وكانت آنذاك تضرى العلم تحت لوائها - وضعتها بحربه الفروس ، كما يوضح كتاباه الشهيران ومقاصد الفلاسفة - ودهاتم الفلاسفة واستطاع بكفاءة مقطعة النظر أن يقتل الإبداع أو حتى الفكر الفلسفي من المناخ الشرقي . ونظراً لتدقيق أعماله وشيوع صيته وقوة شخصيته الفريدة حقاً استطاع أن يثقل متعطفاً جذرياً في الحضارة العربية هو إلهام صحوه العقل فيها ، واستدراكها بترانيم التصوف في ضباب الانسحاب والخيول والتراكل ، والليل الطويل الذي قبلت عليه فيها بعد .

مع هذا تبقى نقطة جدية بالاعتبار هي الشك المفضي أو المتخذ طريقاً ومنهاجاً إلى اليقين ، وهو ما أصبح يسمى فيها بعد وبالشك المنهجى ، ليقابل الشك الذي يعنى اختصار الفكر على تعليق الحكم ، أي التوقف عن إصداره . فبيد الفكر شكاًكاً وينتهي شكاًكاً ، ويغدو الشك - بحياته وميراثه وموضوعاته - هو كل مذهبه . وهذا هو الشك للمهي .

ومع القرن السابع عشر أننا الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٥٠) - أبو الفلسفة الحديثة ليضع نسقاً فلسفياً هو الأساس الذي بنى عليه الفكر الغربي الحديث . ولما كان ديكارت اصطنع شكاً منهجياً - أي مفضياً إلى اليقين - فقد تدافق طوفان الدراسات التي تؤكد أن الغزالي هو الأب الحقيقي للفلسفة الحديثة وأن ديكارت اقتبس منه أفكار الفرس الحديث . وما هنا التمثيل المعنى لا أسميته في بداية المقال وبالتعامل بالشبه وإغفال القوة المنطقية للأفكار . وتوضيح هذا فيما يلي .

\*\*\*

اعتمد ديكارت في تأسيسه للفكر الحديث على شك مفضي إلى اليقين ولكن لم

يكن مأخوذاً من شك الغزالي ولاشيئاً له بحال . فصحيح أن الأمر لا يخلو من بعد نفسى - شأن كل إبداع أصيل في الفن أو الفلسفة أو العلم - ولكن لم يذعن ديكارت إلى الشك حيرة بين الفرق ، بل قرار إرادي وعزم أكيد على أن يقيم النسق الحديث للعقل الحديث في العصر الحديث .

لذا لم يكن موضوع شكه ما قالته هذه الفقرة أو تلك ، بل أراد أن يبدأ من البداية المطلقة ، فجعل يشك في كل عناصر العقل على الإطلاق : بمعطيات الحواس ، والأشياء العامة مثل الأجسام والرؤس والجبال .. والعناصر العامة كالامتداد والعند والكم والزمان والمكان ... وكل شيء حتى بديهيات الحساب والرياضة والنطق .... وطبعاً شك في وجود العالم ووجود نفسه ... الخ ولكن حتى إذا شك في أنه «يشك» فهذا «شك» - أي تفكير .

فخرج من شكه باليقين الشهي - وأنا أفكر ، إذن أنا موجود - أي اليقين من وجود الأنا المفكرة العارفة . ومنه خرج ييقين وجود الله ، ثم يقين وجود العالم . بهذه اليقنيات الثلاثة اكتمل الإطار العام ليعود تفصيلات الفلسفة الديكارتية التي أصبحت بدورها أساس الفلسفة الحديثة . والمرولة وراء التشابهات السطحية تجعلنا نتصور أنها أصبحت هكذا بسبب الشك المفضي إلى اليقين ، الذي أفسح لها المجال وجعلها تنفرد به . خصوصاً وأن الشك اقترن بمهيم ديكارت إلى أجمية وأدى إلى نشأة الهندسة التحليلية .

ولكن لم يكن الشك الديكارتى مجرد إفساح للطريق ، بل تحولاً لسار الفكر البشري : ذلك أن موضوعات الفلسفة ثلاث : نظرية الوجود - نظرية المعرفة - نظرية القيمة ، ونهجها تندرج كل تغرقت وخصصت الفلسفة الحديثة . ولما كانت القيمة تقاطعاً بين المعرفة والوجود وتقيلاً لعلاقة الذات العارفة المفكرة بهذا الوجود ورؤيتها له وإسقاطها عليه ، كان البرأى عندى أن المعرفة والوجود هما في خاتمة المطاف المحوران اللذان لايد وأن يحدور حولهما أى جهد للعقل البشري . فلا بد وأن يركز على أحدهما ، ومنه ينظر في الآخر .

وقد كان الفكر في العصر الوسيط يركز أساساً على محور الوجود ، فموضوعه الأساسي هو : «الوجود بما هو موجود ، ومنه قد يتنقل إلى مشكلة المعرفة ، وجن

جعل ديكارت من الأنا العارفة اليقين الأول . أي النسق أو الأساس الذي يبنى عليه سائر النسق ، كان بذلك يحدث نقله جوهريه للفكر البشري من محور الوجود إلى محور المعرفة ، ومن العصر الوسيط إلى العصر الحديث فهل فعل الغزالي مثل هذا بشك . لقد أصبح ديكارت أباً للفلسفة الحديثة . فقد دارت جللتها حول رضى المعرفة ، وأصبحت من أوضاع حتى أحص فقيها فلسفة معرفية أولاً ولقب كل شيء ، لا تنظر أبداً في الوجود إلا كما يبين وللذات العارفة . وكان هذا من العوامل التي هبت المناخ الغربي لنشأة ونمو العلم الحديث . وإن كان اغفاله لمحور الوجود قد أدى إلى مشاكل وأزمات النهاية في القرن ١٩ - إلى مشاكل وأزمات كثيرة . على أية حال ، لسنا الآن بصدد تقييم الحصيلة التاريخية لفلسفة ديكارت .

\*\*\*

ولكننا كنا منذ البداية بصدد التحليل من جنوحات الأوهام . إنها تحول بيننا وبين التعامل المشر المقيّد مع الأفكار الحديثة ، وبغير أن يغيى بمرثااتنا الضخى العظيم منها شيئاً وهو في غنى عن أية ادعاءات زائفة . بعبارة أخرى كنا بصدد الدعوى إلى منهجية الدراسات خصوصاً التاريخية والمقارنة لأنها سبيل إلى إثراء واقعنا .

وحين نرى واقعنا ببحوث رصينة محيطه بالتحقق التاريخي للعقل البشري ، مستعلم درساً غاب عنا كما ينبغي ضوء الشمس من المغمرين بإسداد الساتر الكثيف على نوافلهم . سوف نتعلم من تاريخ العلم أن الحقيقة لا وطن لها ، ومن تاريخ الفلسفة أن القيمة لا وطن لها ، إنها ميراث إنسانية الإنسان حيثما كان . وعسانا أن نبدأ بالأكثر كثيراً مما ينبغي ، مشككة الأصالة والمعاصرة ، أو التوفيق بين القديم الموروث والحديث المجلوب وكما أنها غربيان متنافران ، لن ياتينا إلا بجهاد المستبشرين .

حين يحدث هذا وذلك سنعرف طريق الإبداع والإضافة الحديثة . وسوف يمثل الإبداع طوق الانقاذ الحقيقي ويعد الحياة لحاضرنا الراهن ، حاضرتنا الذي وسمه الذبول والاصفرار ، وأعياء الجسد والإملاق وطول الاستجداء ، سواء من القديم الموروث أو من الحديث المجلوب . فهل من عزم على شق طريق الإبداع والأضافة لكليهام ؟



أن الحركة في الرواية لا تتم بشكل عشوائي ، أو كيثا أتفق ، بل تكون هناك حاجات وتوترات وقوى دافعة وأحداث داخلية وتاريخية تؤثر بشكل واضح على طبيعة الحركة داخل العمل ، ولعل أبرز الأحداث التي رصدتها في الرواية والتي تحكمت في سير الأحداث فيها ما يلي : -

- ١ - موت العم مجاهد .
- ٢ - ظهور أبناء عم عبيد الحاجة ديفيد موسى ومطالبتهم بممتلكاته التي تكاد أن تشمل كل الكيت كات .
- ٣ - أحداث مظاهرات الطلبة في ١٩٧٢ ومظاهرات يناير ١٩٧٧ .
- ٤ - بيع لمقهى المحور الأساسي في الرواية وبؤرة الانتعاش والانتشار والتجمع لسكان الحي .

وليست هذه الأحداث منفصلة بسل متصلة ، بعضها خارجي وبعضها داخل ، الكيت لكنها كلها تنصهر في بوتقة المكان ، الكيت كات ، مقهى عوض الله ، وهي تنصهر كذلك في ذاكرة الأشخاص وفي وعيهم الفردي والجمعي بحيث تبدو لنا هدفاً واحداً متصلاً مستمراً تطوراً . عليه التغيرات وتجذرت له تشكيلات مختلفة لكنه يظل في جوهره كما هو بانوراما مجسمة واسعة لحي الكيت كات الشمسي ، تزدحم بمشاهد هائل من الشخصيات ، وتخرج بالأحداث المتنوعة التي تعكس واقع الحي الشمسي ومعاناته وأفراحه ومشاقه وهفواته . وتتدفق بالحياة الفياضة المستمرة ، تنبت من صفحاتها روح الشعب المستكين ، السوادع ، السعيد ، العنيف ، اللعاب ، الأصيل ، القوي ، الذي يملك الإصرار والعناد والتكافل والحب والكرم والتسامح والقلب الكبير ، وبخيرة أجيال طيلة (١٤)

بذات علامات التغير تطوراً بشكل واضح على ملامح الحي مع موت العم مجاهد مع انتهاء الستينات وبداية السبعينات ، مع الانفتاح ، ومع ظهور تجار السوق السوداء بشكل بارز واستمتاع الناس بالكسل والترفيه ، مع رضاء شعري وفاروق بالجلوس طيلة النهار على لمقهى يشربان الشاي ويقران الجرائد ومع اكتفاء المعلم ومضاهي الأتجار في المواد الثمينة الخاصة بفرقة في السوق السوداء واغلاظه لهذا القرن ، مع رهن الشيخ حسي لبيتة وتعايطه الحشيش والأفيون بشمه ، مع رضاء عبد الله بغيلة ذلة وإنكساره ، مع كتابة يوسف النجار عن أشياء وعدم كتابته

## مالك الحزين : الحركة وعبور الحواجز دراسة طوبولوجية

مدخل

يتم علم الطوبولوجيا Topology بدراسة خصائص المكان التي تظل ثابتة حتى عندما يتم تغيير بعض أبعادها وهو قد لا يتم بإلحاق أو الشكل أو المساحة أو المسافة أو غير ذلك من الخصائص التقليدية للفرغ بل يتناول العلاقات المكانية المختلفة مثل علاقة الكل بالجزء واندماج شيء في شيء آخر والاتصال أو عدم الاتصال بين المكونات المختلفة للمكان ويدرس كذلك أنماط الحركة داخل المكان سواء كانت هذه الحركة في اتجاه المكان (من الخارج إلى الداخل) أو كان اتجاهها بعيداً عن المكان (من الداخل إلى الخارج) وكذلك مدى تتابع الحركات داخل المكان أو تزامنها وأيضاً أنماط الحركات أو المسارات السائدة داخل هذا المكان ، ويعني علم الطوبولوجيا النفسية عند كيرت ليفين بالإضافة إلى ما سبق بدراسة المناطق المختلفة داخل المكان سواء المناطق ذات القيمة الإيجابية والتي تحتوي على موضوع هدف يفضي التوتر إذا ما دخل الشخص هذه المنطقة وكذلك المناطق ذات القيمة السلبية التي يتزايد التوتر بداخلها ومن ثم يبتعد الفرد عنها ويتجنبها وأيضاً للمناطق ذات القيمة المحايدة التي لا يفكر الفرد في الاقتراب منها أو الابتعاد عنها (١٤)

ليس المكان الهام في الفن هو المكان الفراضي البصري ثلاثي الأبعاد فقط ، بل الأكثر أهمية هو ذلك المكان السيكلوجي الذي هو تنظيم شامل تزيده وتسانده ذكريات الأفراد في المكان وتبرائهم فيه وحساسيتهم الشديدة له واحساسهم العميق به (١٥)

### د. شاكر عبد الحميد

وقد يكون هذا المدخل غريباً بعض الشيء في تناول عمل شليد الشخصية والثراء مثل رواية «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان ، لكن القمص الدقيق لهذا العمل يكشف عو وجود ذلك الهم المقيم والانشغال البسيط لدى الكاتب في تعامله مع مكانه الخاص الأثير ، حي «الكيت كات» والرواية تقدم وصفاً دقيقاً لسمات المكان ، وتدخل في الحوار الرطبة وتصف الجدران وترسم الأبنية ، تفعل كل ذلك باهتمام وتقنية ثم لا تلبث أن تصف السلسل اللا متناهي للحركة اليومية ، التي تتم فوق هذا المكان ، سلسل يشمل كل أشكال الحركة من العاراض البيومي والبسيط النافل ، حتى تكاد الرواية أن تكون سرداً أميناً للحياة اليومية في (أبوابه) لولا هذه الذكارة التي تحاول هماً أن تربط الحاضر بالماضي وإن تسمى أن الزمن الذي تتم فيه الرواية هو زمن مركب (١٦)

أن تمثيل عبرات الحركة في الرواية وكذلك مناطق الحركة ودوافعها وتأثيراتها ووسائل العبور من منطقة إلى أخرى وحواجز العبور هي أمور شديدة الأهمية لفهم عالم هذه الرواية .

عن أشياء كان يجب عليه أن يكتب عنها ، مع استسلام الطلاب بجوار الكمكة الحجرية للجنود دون أدنى مقاومة ، مع بيع فاطمة لنفسها لطلاب عرب يتركها ويذهب ويحيى وقتها يشاء ، مع شراء المعلم صبيحي للبيوت وهدمه أيضاً ثم بناء عمارات للتعليم ، مع اكتفاء المثقفين بالترسرة والشرب والكتابة والتعليل ، مع استغراق الأسطى قدرى في أوهام وعبارات وأفكار وحواجز ينفصلها عن باطن أسسها راسيات الكلاسيكية أو من ذكريات الأيام الحالية ، مع ترك تشاوش عبد الحميد مكان خدمته وذهابه لتعاطي الحشيش مع أصدقائه ، مع بيع المعلم عليه الخيل الذي لم يكن يمتلكه ، مع بيع البيوت الدائم المستمر عبر الرواية وترك كل الأشخاص لمواقعهم وعدم قيامهم بواجباتهم الحقيقية ، مع كل ذلك وبسبب كل ذلك يتغير المكان ويفقد الكثير من خصوصيته ومعناه .

#### ١- أنماط الحركة ومساراتها :

سكتنى فقط بذكر بعض أنماط الحركة ومساراتها التي كانت تقوم بها وتحرك من خلالها بعض الشخصيات في الرواية حتى نذلل على صدق قولنا أن الكاتب يستفيد من الحركة وبرائها ومساراتها وأنماطها في توصيف مكانة الوصول إلى أعماق أعماق خصائصه .

١ - هناك الحركة التي تنقطع وتتوقف بسبب بعض الأحداث بعد أن كانت جوابه جاشة دافقة فالزم عمران ومعه يوسف النجار كانت لها جولات وجولات قبل موت المعلم مجاهد ليالٍ طويلة كانا يتركان الجميع ينصرفون بعد أن تغلق المقهى ويذهب كل واحد إلى بيته ويسيران على مهلهما تحت أشجار الشاطئ حتى يصلا إلى كوبرى الجلاء أو كوبرى يديمه كما يسميه المعلم عمران .. كانا يبرران الكوبرى ويتجهان يسارا إلى شارع الجبيلة حيث النبيلات الكبيرة المائدة في الناحية اليمنى والمصاييح الفاتلة بين الأضواء المشتمكة على طول الشاطئ والنور الخفيف على تراسات الرصيف الطويل الخالى حتى يصلا إلى كوبرى الزمالك ، ينصرفان إلى منزله الحجرى المنحوت ، بل الرمادى الغامق ، ويتجهان الخيل القديم الأخضر ، للتمتة ، في قمته ، حول المصباح القمري المترب كانا يعبدان الكوبرى وقد بدأ النهر كاسلا ويتجهان يمينا إلى ميدان الكيت كانت يفعلان ذلك علنا تكون الدنيا صيفا ويفعلانه

عندما تكون شتاء . ليالٍ طويلة وحكايات لا أول لها ولا آخر . وفجأة ينجل ذلك الشيء الذى كان يحضر الكلام ثم يموت بينهما ، يلتقيان وكان أحدهما لم ير الآخر من قبل » ( ص ٣٧ ) أن هذه الحركة المستفيضة التي يرصد الكاتب كل تفاصيلها بحلق ومباراة هي حركة غتلى بالفرح والتآلف والأطمئنان لكنها تحضى وتتبدد بعد موت المعلم مجاهد ، يحضر الكلام ويموت ويتأين وكأنها لم يلتقيا من قبل ، ولذلك فإن غط الحركة من الكيت كانت إلى الزممالك وبالعكس ومسار هذه الحركة هو أمر هام - « حيث كان النهر يبدو كاملا » لوصف حالة التجمع والألفة التي كانت سالمة ، ورغم أن الكاتب يركز على التفاصيل أكثر أثناء مساره خارج الكيت كانت إلا أن هذا الخارج أيضا كان يبدو كما لو كان أحد متعلقات الداخل ، جزءا منه ووجهها من وجهه المتعددة بعكس الأمر بعد موت المعلم مجاهد حيث أصبح التفاوت بين الداخل والخارج أكثر بروزا وضوحا والثر للقلق والفلاسل ، أن المكان في الرواية ليس موصوفا أو حتى مقفعا من خلال وجهة نظر أى شخصية من الشخصيات ، ولا حتى وجهة نظر الكاتب ، وإنما تتخلق صورة المكان من خلال الحركة فيه ، والحياة به ومن خلال التعامل معه بوصفه بديعية ، كحقيقة من حقائق الحياة ، أن لم يكن هو حقيقة الحياة الأساسية .

٢ - هناك الحركة الانشائية التي تقوم بها إحدى الشخصيات نتيجة أزمة عبارة مرت بها ثم قامت هذه الشخصية بتفسيخ هذه الأزمة وجعلها محور حياتها رغم عدم وجود أية آثار لهذه الأزمة إلا في وصي هذه الشخصية بل وفي منطقة الوهم من هذا الروى كما في حالة الأسطى قدرى أثناء أزمة الوجهية مع زغلول بائع السمين والذي تحيل الأسطى قدرى أنه قد سرق منه رأس العجل الذى اشتراه ليكسب به ود زوجته التى يظن أنها في حالة الأسطى قدرى « يخرج من فضل الله عثمان إلى شارع السلام من الخلف حتى جنبته للمدير ويتر من عند العرايات ثم يعبر شارع السودان وير من بين اسكان ناصر الشعيلى إلى نادى طلعت حرب ويظل يحشى داخل الجنيبة المواجهة لكوبرى الزمالك وهو يخرج على المدخل الجانبى لسرح البالون حتى يصل إلى طريق النيل ويتجه يسارا ويتقدم عائدا إلى ميدان

الكيت كانت ، ويقف من بعيد هكذا ويتجه بعينه إلى هناك » ( ص ٣٩ ) الحركة هناك فيها الرصد لتفاصيل المكان وما يحيط بهذا المكان كذلك ، لكنها لأن الدافع المحرك لها هو ذلك الهمم المسطر على نطل حركة بعيدة عن المكان أو الحركة من الخارج تدور حوله رغم توهها الشديد لدخوله والأنصهار فيه .

٣ - الحركة المسالمة المبهمة والتي ارتبطت في حالة شرق وفاروق بالكمسل والتعطل والتبطل والتراسخ ، فصاروق يذهب ناحية نادى ناصر الرياضى في الجانب الآخر من الميدان ويتسرفى بالمريض الحكومية ثم يعود مرة أخرى ، ويرك على حسنة بالأمه الجرائد ، ويقرأ منها الأهرام والأخبار والمجمهورية وكل المجلات الأسبوعية ، ويتجه إلى مقهى عوض الله وينظم إلى شوقى الذى يكون قد طلب كوين من الشاى وجلس في انتظاره وفى ذلك الوقت المبكر يقوم المعلم عليه نفسه بنخدمتها . وينصرفان على لقاء الليل بالجرع ويعدان الجرائد والمجلات إلى حسنة وكانا يظنان حتى يتنصف النهار ويشمران ( ص ٢٩ ) الحركة هنا هائلة مهمة كما قلنا ولا مندب ، وبلا رغبة في فعل شيء ، استمرأه النوم والكمسل والجلوس على المقهى وقراءة الجرائد والمجلات رغم وجود الطاقة والقوة والامكانية والشباب ومعرفة القراءة والكتابة والذكاء والقدرة العقلية التي تظهر في تصرفاتها وسلوكياتها التى يمتثلون من خلالها على العديد من سكان الحى ، ونط الحركة السائلة لدى هاتين الشخصيتين يدل على ذلك الطابع المسطر من قناده المهمة وتتبدد الرغبة في فعل أى شيء .

٤ - الحركة التوهمة : وأبرز الأمثلة على هذا النمط هو الشيخ حسنى ، تلك الشخصية القريضة في هذه الرواية خاصة وفى الأدب العربى عامة ، هذا الأعمى الذى فقد بصره وأوشك أن يفقد بصيرته ، الرافض لواقعة الرعب داتلى في التهورم والتحق الخيالى ، هذا السلى ينسازع الأصحاء والبصيرين ويرغب في التصوق عليهم ، هذا الذى يمتثل على المعيان وبعنه المهرين أيضا ، يبيع منقده ويتعاطى على الحشيش والأفيون ، يركب النعللدرجة والفوتوسيكل ويسابق بها الريح ، يركب القارب ، ويتزوج أجمل النساء يندرس الموسيقى ويعيش في مساحة هائلة من الحلم



حركات المراقبة والتسلل والدخول والمشي الصامت والنقر المتفقد عليه والتلفع بالليل والحوادث المظلمة ، كلها خصائص يمكن أن نكتشف لنا الكثير من عالم هذه الشخصية المحالة ، شديدة الدهاء ، التي يمكن أن تسرق أى شيء وتتاجر بكل شيء .

٦ - يمكن أن تعتبر الحركة في حالة يوسف بمثابة الحركة - التظاهر ، فهيم إبراهيم أصلان بوصف حركة يوسف النجار « الكاتب » يتحدث عن حركاته من الكبت كات إلى وسط البلد ، وداخل الكبت كات ومن المقهى إلى المنزل وحركاته السابقة مع العم عمران ، وحركاته المتناقضة المرتبكة التي لاحظها الأمير عوض الله وأيضاً حركات صيد السمك وصنعه للساعة ، حركته الباطنية وحركته الخارجية ، حركته المتصلة وحركته المتفصلة ، صراعه بين ما كتبه وما لم يكتبه ، فشله في كتابه ما يريد أن يكتبه وفشله في التحقق الجنسي مع فاطمة ، شعوره بالتباعد عن الناس رغم وجوده في وسطهم ، ابتعاده عن الناس وجبرته إلى البسار وشرب الخمر وينظر في الفراغ ، وعندما تبدأ الحركة الحقيقية في الشارع مع المظاهرات يسقط إبراهيم أصلان القواصل بين جملة الوصفية ، تتحول الجملة إلى وحدة بنوية واحدة وتشتمل عدة صفحات تتحول اللغة من الوصف الخارجي الراصد إلى التحليل البطني العمق ، لم تعد الحركة متقطعة منفصلة بل مستمرة متصلة ، آلات التصوير الحقيقي كان موجوداً هناك في الخارج حيث الشارع يهوج بالحركة وصحت التلاحم في أشد حالاته والانصراف في قمة احتدامه ، لكن ذلك الانتقال من الوصف إلى المونولوج لم يكن إلا الخطوة الأولى عن طريق تطوير النفس ، على طريق الاكتشاف ، اكتشاف باطنه ككاتب وفنان ، لم يكن التحول على مستوى الجملة والأسلوب تحولاً حاسماً في خط الشخصية ، لكنه كان خطوة في طريق هذا التحول ، فالانتقال من المزلّة الخارجية إلى الوعي الباطني كان يستتبع عودة تلقائية من الدخول إلى الخارج عودة من الباطن المكتشف والباطن المكتشف ليضالع مع الخارج المحتم ويلمح به ، هذا الانتقال ظهر أولى بوادره في وسط البلد لكنها انتهت بلعن كل شيء ، ثم ظهرت أبرز مظاهره في أمية وانتهت بمجرح ودم ومعرفة وظهاره حقيقية ، وحينما كان يوسف النجار يؤكد لنفسه دائماً أنه لم يكتب عن كذا ولم

هذا النوع الجارف الدائم للانفلات من أسر الواقع وقيوده ، والخروج من دائرة الحصار هذا العذب السائح المورق الوحيد المحتال المتفرد الذي لا يرى إلا من خلال عبد الله ومع ذلك يوهم العميان بأنه يرى كل شيء ، يتصنّع ويصيحج السمع ، يتسنع الأصوات ، يسرق البيض ، يعلم أنه قراءة الساعة ، هذه الأم قد ماتت ، لكنها الرغبة العامة مع التواصل مع الآخرين ومع قرين يفنقه ، « لم يحدث أبداً أن الشيخ حسي قال صراحة ، أنه يرى ، ولكنه أوحى للشيخ جيد بذلك لأنه تصرف معه منذ الوصلة الأولى تصرف الرجل الذي يرى . كان يطلب منه أن يصعد أو ينزل أو يتحرف ليطايد حفرة أو طوية ، ويتوقف في الطريق ليصافح الناس الذين يرامهم ويعرفهم ، ويقبل له الشاي ، ويصف النساء ، كما كان يقطع كلامه لينظر في ساعته ويظهر بالوقت » ( ص ٢١ ) أنه الحركة الدائمة الممازاة لفعل الرفض للواقع وإثبات الذات والسعي الدائم نحو التحقق وانتزاع أي شيء يمكن انتزاعه ولو بالتعاطيل والسخرية ما دامت حياته هو نفسه من نوع من الانتزاع والسخرية والاحتيال والمرارة الدائمة والاختناق الدائم

• الحركة المتصلصة المتسللة المحتالة : أبرز مثال على ذلك هو « الهرم الأكبر » بانح الخشيش وكما يوضح ذلك في حركات احتياله على الناس ويبيع المخدرات ثم واحتياله على رجال الشرطة عندما حاولوا ضبطه ذات مرة وتلفيق أحذى التهم له ، وكذلك احتياله على الأسطى عبده السائق واستمالته لزوجه فتحية وشخصيته يمكن أن تستدل عليها من وصف إبراهيم أصلان حركته أثناء الليل ، فهو يقول في ( ص ٩١ ) « وأخذ الهرم طريقه مسرعاً إلى شارع مراد ومنه إلى فضل الله عثمان وراقب الطريق من هنا ومن هناك وذهب من قطر الندى إلى حارة توكول القصيرة المظلمة ودخل البيت الذي يعمده وتسلل من أمام الحجر الأرضية وعبد الله مازال جالساً في مكانه وسعد الدرج دون أن يصدر من قدميه أى صوت ومشى أمام المرحاض في الجزء غير المسقوف من السقف اللين وقرر على باب الحجرة المعلقة ثلاث فقرات ثم نقره واحدة وسمع صوت المزلاج وهو يفتح وأمسك مقبض الباب وأداره ودخل ، وعبد الله مازال يجلس في مكانه إلى جوار النافذة المفتوحة ويشعر بالألم في ساقيه » .

يكتب عن كذا فانه كان بالفعل يكتب عن تلك الأشياء التي لم يكتبها ، داخل يوسف النجار أذن كان هناك ذلك المونولوج المتعرج تحولت لغة النص من أسلوب الغائب إلى أسلوب المخاطب ، حل « الآت » محل « المر » وأصبح الحضور هو السائد والغائب هو الغاش ، وكان هذا التحول يعمل في باطنه بظهور النداء طلباً فلمواجهة ، مواجهة النفس أولاً ثم مواجهة العدو ثانياً ، تدور العين في حركة متتابعة ورؤية مستمرة تلاحظ الطلبة والجنود والمصاييح وإشارات المرور والميدان والكتابات والشعارات على الجدران وأصقعة الشوارع ، آلات التصوير والأوراق المتطايرة إعلانات الأفلام وتراحم الناس ومتناقشاتهم « كتبت أشياء ولم تكتب أشياء » لم تكتب صيغة اليان ولكنك كتبت عن النافذة التي تطل على المقهى من الداخل والنافذة الخالية والمفارش القطنية التي زينت أطرافها الخطوط الزرقاء والحمراء والثلاجة الكبيرة ولوحها الزجاجي الذي منعك دائماً من رؤية بداخلها . . . كتب عن الأجساد والياب والأحذية ، وهو يستورد هنا في تذكر كتابته عن الحركات غير ذات الدلالة الكبيرة وعدم كتابته عن الحركات ذات الدلالة الكبيرة ، ويختلط ما كتبه مع ما لم يكتبه ، تدريجياً يكتب عن أشياء لم يكن يكتب عنها ، كان يكتب عن مظاهره الخارجية لكنها أو آثارها الجانبية ، لكنها هي ذاتها لم تكن شغله الشاغل ، ها هو الآن يتذكرها ويكتب عنها ، وما لم يكتب عنه من قبل يكتب عنه الآن . . . ويبدأ وثقة حاسمة مع نفسه يجاسسها على أفق خلجاتها ومظاهر

ضعفها « كتب عن الليل والنجوم البعيدة وقاعة التنبؤ الكبير الخالق في قلب البلدان واللاتات وحركة الآلاف كاهن الكائن الخرافي يمتطي الحشايش والأصفياء والأرضية والنشيد الخالد يتصاعد كأنه الحليد يتدفق إلى المدخل العريضة المتباعدة : البستان ، قصر النقي ، سليمان ، قصر النيل ، شارع التحرير ، كتب من ذلك ولم تكتب أنك حاولت أن تشاركهم لكنك لم تقدر أن ترفع صوتك بالغناء وقلت لنفسك ما الذي يمنعك أن أحداً يسمعك أو يتنبه إليك بين هذه الأصوات التي غلا الدنيا ودفعت معهم مقطعا من النشيد الذي تحبه ولكن شيئاً كأنه الحجيل والذى يمنحك » ( ص ٧٢ - ٧٣ ) .

وعندما فشلت المظاهرات يشعر بفشله هو الآخر ، فشل يضاف إلى فشل وينتهي به الأمر إلى أن يلعن كل الناس وكل الأشياء ويمرّق في الأسس ، لكن بلور الرصاص الحقيقي الشاه للذكرك للتصل لتجاوزك كانت زهورها تلتمع هناك في أعماق عقله وقبله ، وهو يرى خلال رحلة عودته ليلاكل الأماكن والأشياء « شارع الألفي - ميدان عربى - المكتبة القومية - شارع ٢٦ - بوليه دورة الحياة المعومة ، دار القضاة العلية - شارع رمسيس - معهد الموسيقى العربية - ومبنى مصلحة التلفزيونات ، شارع الجلاء ، مبنى جريدة الأهرام ، مستشفى الجلاء للولادة ، شارع ٢٦ بوليس من ناحية بولاق - منخل كوبرى « أبو العلا » ، جامع السلطان ، مبنى الأذاعة والتلفزيون ، شارع ماسيرو ، منخل الكوبرى مرة أخرى ، عبر الحياض ، حى الزمالك ، نادى الضباط كوبرى الزمالك ، حى كوبرى الكوبرى والسير على الشاطئ » ، حنى الكيت كات « ( ص ٧٦ - ٧٨ ) هذا الطريق الطويل الذى تقطعه يوسف النجار ماشيا على الأقدام ليلا يصغه الكاتب بكل تفاصيله كما يصغى المشاهد إذا ما عندما اقترب من أميابة ، باحة الحضر والفاكهة والمقهى المزدهج و المدخل الضامة وعربات الكبدية وأولاد صديق والتجمع أمام التلفزيون ومطمم القول والأسطى بلوى الحلاق ويصع أصواته وكشك الأفواجة والمكتبة والجلاويش عبد الحميد ومنخل المهر المزدهج ، ثم عبوره من شارع إلى شارع ومساره اللطافى حتى لا يلتقي بأحد ومشاهدته لتجمعات الناس والتضاهم

وتقاربه في مقابل الشوارع الخالية والناس والمتابعين الذين راهم في وسط البلد ، أن مسار الحركة ينقل بالضرورة حالة نفسية ، والحركة التفصيلية ليوسف النجار ومن وسط البلد إلى الكيت كات ثم الالتفافه داخل الكيت كات ثم جلوسه الوحيد الفرد بعد ذلك كلها تنقل لنا حالة الحزن والأسى الغالب التى سيطرت عليه بعد ما شاهده من أحداث وما مر به من تجارب ، لكن هذه الوحدة وهذا الحزن لا يستمران فى تلبث الأحداث أن تطال أميابة والكيت كات وشارك يوسف النجار في الأحداث ويخرج ويغضى ليلته ينظر من نافذة جبرته وهو يراقب الهدوء وهو يتراجع كما تتراجع الأحلام .

٧ - ثمة لمحة آخر للحركة يمكن أن نشاهدها في الرواية ويمكن أن نسميها بالحركة الصمت ، أو الحركة - الانتظار ويظهر هذا النمط في أكمل صورة في شخصية عبد الله ، ذلك المنتظر الخالد الذى يعمل في صمت المخلوب على أمره الراضى ببقائه الذى يعمل « شواشه » للشيخ حنى ، الذى يستمد وجوده من وجود المكان والذى لا يتحرك الا كظلال للأخريين ، يتابع الحرم ، يتابع الشيخ حسن ويعمل عند المعلم عطيه ، ويحب نور ، ولا يفعل شيئاً ليحصل على حقوقه المسلوية ، ويتحدث دائماً عن ارتباطه الوثيق بالمقهى « أصل القهوة إلى أنت فيها حتى يفتق قهوه وأنا بقيت قهوجى في وقت واحد « وأيضاً « خلاصة الكلام ، مفيش لهوه عوفى الله ينى



مفيش عبد الله « وأيضاً « المعلم عطيه كان يمكنه أن يتملك بها ولكنه باعها ، باع المقهى مع أنها ليست ملكه ، وباعه وباع الناس كلها الله يغرب بيك يا شيخ المقهى هنا مواز للوطن والمعلم عطيه مقابل لكل الحزن الذى يبعون الوطن وبعد الله هو المعادل للوطنين لا يفعلون شيئاً وهم يرون وطنهم بيع ، وطنهم الذى هوهم والذى يستمدون حياتهم ويوجدون منه ، لا يفعلون سوى أن يتسبدون حظههم أو يظنون أن أماتهم ينتظرون ، وعندما يقوم عبد الله بضرب المعلم عطيه في نهاية الرواية فإنه يكون قد بدأ أول خطوة في مسار حقيقى كيت كات ينى أن يبدأ منذ وقت طويل ، وحركته هذه رغم أميبتها إلا أنها تبدو وكأنها جاءت بعد فوات الأوان .

٨ - توجد مسارات أخرى للحركة يمكن تتبعها في الرواية وهي خاصة بشخصيات معينة فيها وتنقل خصائص هذه الشخصية وسماتها ولما فهمت الشخصية والعقلية ، على سبيل المثال لا الحصر ، رحلة سليمان الصغير الدائمة بين دور السينا في القاهرة ، ومسار الأسطى سيد الحلاق الدائم بين منزله وذكائه وبالعكس وحركاته فاطمة داخل الكيت كات وخارجها أيضاً ، ومسارات أحمد عوض الله والمعلم صبحى والجلاويش عبد الحميد ، كل مسار ، وكل حركة وكل لمحة من هذه الحركات تمثل فيه أبرز خصائص هذه الشخصية ، الحركات المترددة الخائفة للأسطى قدرى تنقل طابع شخصيته المتروعة الخائفة والحركات الكثيرة المتناقضة الجوابية ليوسف النجار تعكس طابع شخصية المتشككة الباحثة عن نفسها وعن معنى الوجود والحياة والوطن ، والحركات المتقصصة المدللة للهرم الكبير تنقل طابع شخصية المحتالة الداهية المتاجرة الأثنية ، الحركات الالتصافية الدائرية لبعض الشخصيات داخل لعمل تنقل حالتها النفسية في هذه اللحظة بالذات أو بشكل عام ، كما هو الأمر في حالة الأسطى قدرى ويوسف النجار أحياناً الحركات الرافضة المواجهة الماكسة لتلحق الأمور والأشياء لدى الشيخ حنى تعكس طابع شخصيته الرافضة للامر الواقع والتجارة للحدود للروضة وأيضاً فتوقه الجارف للأفعالات والامتداد والتحقق ، والحركات المبهمة المائمة لدى شوقى وفاروق تعكس طابعها لتراخي القانع بالفراغ والذى يكشف في

نفسه حاجزاً وهماً يعوقه عن النظر المباشر القريب ومثل الأمير عوض الله أيضا .

٢ - هناك شخصيات تنظر إلى داخلها ، وعندما تنظر إلى خارجها لا ترى وينطبق هذا على يوسف النجار قبل تحولاته التي حدثت في نهاية الرواية فهو عندما نظر إلى الخارج وأدرك وفهم حدث بعض التغيير الدال في شخصيته .

٣ - هناك شخصيات لا تنظر ولا ترى ولكنها توهم نفسها وتوهم الآخرين بأنها تنظر وترى مثل شخصية الشيخ حسني .

٤ - هناك شخصيات تنظر وترى ولكن من أجل غيرها وليس من أجل نفسها كما في حالة عبد الله الذي كان يعمل « شواهة » كما يقول الكاتب للشيخ حسني وكذلك قاسم النظاران الذي يساعد الآخرين على الرؤية لكنه هو نفسه عاجز عن الرؤية الصحيحة .

٥ - هناك شخصيات تنظر وترى ولكن نظر رؤيتها أحادية الجانب قاصرة عن ادراك ما هو خارج محيط مصلحتها الشخصية كما في حالة المعلم صبحي والمهرم الكبير والمعلم عطيه والمعلم رمضان وغيرهم .

٦ - هناك شخصيات تعيش في المساحة الفاصلة بين الفهم والرؤية الحقيقية كما في حالة فاطمة والعم عمران والأسطي سيد الحلاق ويوسف النجار أولاً ، والشيخ حسني إلى حد ما وكذلك الجاويش عبد الحميد .

٧ - هناك شخصيات تنظر ولكنها لا تريد أن ترى وأبرز مثال على ذلك شوقي وفاروق وكذلك الأمير عوض الله .

من المشاهد التي يمكن أن ندلل بها على صديق قولنا بأن الكاتب يستخدم فصل الرؤية من عند لكي يجعلنا نقضي بإحكام على شخصياته أيضاً ذلك الشاهد الخاص بالأسطي قدرى الأسطي قدرى الإنجليزي من جامع بين الوليد خياً نفسه وراء السور وأطل برأسه فقط ، وراح يربق من بعيد ، كان يؤمنه أن يرى عوض الله وهو يجلس وحيداً عند الدخول الخارجي للمقهى ، كما لمح ساقه قاسم أفندي تظل وهي موضوعة على ساقه الأخرى . عراها من رجل البنطلون الأسود وكذلك عبد الله القهوجي ، ولا شيء آخر وظل الأسطي في وقفته حتى رأى سليمان الصغير وهو يعبر الطريق ويقف أمام الجاويش عبد الحميد



أن الحركة في المكان تدل على المعرفة بتفاصيله وخياليه ، شوارعه ويوسته وأشخاصه رغبة عميقة في الالتصاق به ، كذلك فعل الرؤية الذي هو حركة وأدراك لأفئدة تحدث وتؤثر ، الرؤية لا تنتجها فقط من أفعال : رأى - لمح - نظر - راقب - أطل - شاهد ... الخ .

بل أيضاً من الوصف التفصيل الدقيق للوقائع والمشاهد والأحداث والأشياء ، ذلك الوصف اللدويب الخشاب المخلص والعميق الذي قام به إبراهيم أصلان لمحتويات المقهى وميدان الكيت كات ، للبيوت والحجرات والمحلات والمدكاكين ، لحركات الأصابع المتقاربة المتباعدة في المواصلات العامة ، لاقفاص المطيور والمظاهرات ، لأصوات مقرقو المسطر ولأصوات الناس ، لمعاملات صيد السمك وعمل السنانير ، لحركات الناس وتفاعلاتهم ومظاهر تقاربهم وابتعادهم ، ليس هنالك مستوى واحداً من الرؤية نلاحظه في العمل ، بل مستويات من الرؤية فهناك رؤية الأشخاص للبيكان ورؤيتهم لبعضهم البعض ثم رؤية الكاتب لكل ذلك ، أن الحركة تستيعب رؤية والرؤية تستيعب ادراكاتهم حركة ، أننا نرى في الرواية هذه الأنماط من سلوك النظر والرؤية التي يشكل بدوره مدخلاً مناسباً أيضاً لفهم الشخصيات :

١ - فهناك الشخصيات التي تنظر من بعيد مثل الأسطي قدرى الذي وضع حول

أعماسه عن شعور حاد : الانساع واللا جدوى ، وقد تختلف دلالة حركة رغم تشابه مظهرها بين شخصيتين في الرواية فالصمت والانتظار لدى عبد الله المرتبط بالصبر والرضا والقناعة التراثية المرتبطة بالماضي وما تركه من ترسبات على الشخصية المصرية يختلف عن الصمت والانتظار في حالة المعلم صبحي مثلاً الغريب عن الحى والذي بدأ يقفص فراخ به ثلاث دجاجات ثم أصبح يشتري البيوت والمحلات ويبني العمارات ويستخود على المقهى - الدلالة في النهاية من خلال عقلية تجارية مضاربة تعمل في صمت ولكنها تغير الأحداث بشكل جاد وعنيف ، أرجها صامت لكن باطنها موار بالحرية لكنها حركة في اتجاه ابتلاع الخارج كله والامتناع به في أثنائية قاسية وذاتية مفرطة لا تضع اعتباراً أو تولي اهتماماً لأي شيء سوى ذاتها ومن يتحالف مع هذه الذات فقط أخاط عديده من الشخصيات والبشر ، احتدمت وتفاعلت في هذه الرواية المتخيرة وليست الحركة سوى أحد المداخل فقط إلى عالم هذه الشخصيات .

## الحركة وفعل الرؤية :

ألق مالك الحزين يتضمن جدلاً واضحاً بين عالين ، عالم يخفى وعالم ينجى ، عالم يتبدد ولا يتجدد وعالم يتشكل جينياً بارداً قاسياً صارماً منفصلاً بأكل في طريقة كل الأشياء ويمر كل الأحلام ، عالم يفتت وعالم تكون مصلحته الحقيقية في تكريس هذا الفتت كي يجل عمله ، لكن ذلك العالم القديم الذي يوشك على الانهيار والتبدل له وسلطته الروحية الخالقة لقانونه الشرعي والذي يقضى على الشخصيات بفقدانها لموتها عند انفصالها عنه (١) .

هذا العالم ترتبط به الشخصيات من خلال فعل آخر رصدنا حضوره المائل دائماً في حركات الشخصيات وتفاعلاتها في المكان أو حوله ، هذا الفعل هو فعل « الرؤية » ، والرؤية هنا ليس معناها مجرد عملية الإدراك الحسى البصرى للأشياء والوقائع والناس ، بل هي مثلها مثل الحركة ، ارتباط بالمكان ونسك به وتعلق بتفاصيله طوفان حوله وتطلع إليه وتوق دائم للتمتع بتقرب منه ، وكأن أن المسار هو ارتباط بالمكان ، طوفان حوله ودوران خاص به ، فكذلك فصل الرؤية ، التصاق بالمكان ورغبة في الانصراف به والالتحام بكل جزئياته .





من شخص في بؤرة أدراكية واحدة ويصير للوقوف دلالة التحفز كما حدث مثلاً بعد انكشاف أمر السماعه المفتوحة للميكروفون والتي فضح من خلالها العم عمران اخبرم الأكبر بالغ المحدثات فنجد أن فاروق ، قام وراح يمرى ناحية فضل الله عثمان ، ومن ورائه شوقي يبعد بين ساليه في مرح وأطل المعلم صبحي برأسه بين أقباص الجريد ، كان الجالوش عبد الحميد يتطلع أمامه صامتاً ، وظل عبد الله وسط الطريق لم يغير من وقته ويكف عن تحديق إلا عندما سمع بأذنيه صوت المفتاح وهو يفتلق في السماعه الكبيرة المعلقة (ص ١١٧) . ونجد نفس الأمر الخاص بتجمع وتساوع الحركات سلفاً وتزامج فعل التحديق والنظر مع فعل الحركة والنشاط واضعاً في أكثر من مقطع في نهاية الراوية وهو لم يكن واضحاً بهذا الشكل في بداياتها .

#### صور الحواجز :

كما رأينا فإن المكان ليس مجموعة الجدران والمساحات الكبيرة أو الصغيرة الصماء المصمتة مختلفة الأشكال ، المكان هو من يسكنه ، المكان هو البشر الذين يمنحونه طابعه ودلالته ، هم يصفون عليه روحه وهو يمنحهم خصائص لم يكن ليحصلوا عليها خارجه ، هذا التناقل المتبادل بين الإنسان والمكان هو ما يعطى رواية و مآك الخزين طابعها الخاص الفريد ، أن المكان يموت لأن أنامه وقاطنيه قد ماتوا أو أوشكوا على الموت ، المكان يموت حين تموت العلاقة الوثيقة التي تربط الإنسان به حين يموت انتهاء الإنسان له ، حين يتحول إلى منطقة ذات قيمة سلبية ، أن المقي هو كان يشتمل على قيم إيجابية حين كان الناس يمتسكون به ويدافعون عنه بينما كانت إنباط الأخرى خارجه ذات قيمة سلبية فهي لا تفتش التور ولا تحقق التوازن كما يفعل المقي والكيت كانت معهم ، بعد ذلك حدث اختلاط بين المناطق وأصبحت القيمة الغالبة طاغية على كل شيء ، اكتسب الوطن قياً سالية ، أصبح مكان طرد وأبعد وأصبحت المناطق النفطية هي ذات القيم الإيجابية ، مناطق شد وابتعاد ، أن الشخصيات في الرواية تحاول الخروج من أزمتها الخاصة والعامة من خلال محاولاتها المختلفة لعبور الحواجز والمقبات التي تمنعها على المستوى الشخصي أو القسومي أو الاجتماعي أو اللهي ، وليست كل أنماط الميور ذات طبيعة إيجابية فهناك أنماط إيجابية وأنماط

من اللبية واشعل سيجارته ، وعاد إلى مقدمه مرة أخرى ومن هناك راح يتطلع إلى المقي ه فالمرقة التي يقوم بها الأمير هنا والتي يصفها الكاتب بشكل تفصيل تبدأ في نفس الصفحة وفي مقطع سابق برؤيته للجوالوش عبد الحميد أمام المقي ثم تنتهي برعوه إلى مكانه وتطلعه الدائم بعد ذلك إلى المقي وفعل التطلع إلى المقي والنظر إليه من بعيد هو فعل سائد لدى عديد من شخصيات الرواية تلك الشخصيات التي كانت تنظر وتلترك وتعرف أي مصري سيؤول إليه ذلك المكان القريب من النفس البعيد من اليد واللى يروشك على الاختفاء لأن تلك الشخصيات التي أحبت وعاشت فيه ونعمت بأياها فضلت أن تنظر إليه من بعيد ، يبقى بعد ذلك أن تشير إلى أن فعل الرؤية ، فعل النظر والأدراك ليس خاصاً في الرواية بعملية إدراك الأشياء والبشر فقط ، بل أنه ثقة خاصة تتقاهم بها الشخصيات أيضاً ، فبعد الله والجوالوش عبد الحميد يتبادلان الأخبار من خلال التنظرات ، ويوسف التجار لا ينسى نظرة التحفيز والوعيد التي كانت تشتعل في عين الرجل الأبيض وهو يجاهد الطالب أيام المظاهرات وعين العم عمران تروغ وتهرب من عين يوسف التجار بعد وفاة العم مجاهد وهكذا هذه الاتجاهاات حركة العين لها طبيعتها الدالة والمؤثرة داخل أفق هذه الرواية ، والشئ الجدير بالذكر هو أنه مع اقتراب نهاية الرواية تسرع الحركات أكثر وتتجمع وتصبح العين راصدة لأكثر من حركة وأكثر

بائع السجائر الذي كان يعطى ظهره للمبدان وهو يجلس تحت العمود الحجري القديم وبينما هو مشغول بذلك لمح المعلم رمضان وهو يغادر المقي ويتجه إلى ناحية فاخيتاً وراء الجامع وتراجع مسرعاً ويصير المبدان إلى غطة ( التروولي باس ) ونظر من هناك ( ص ١٣ ) ، فالنمك الرؤية البصرية هنا مثل أصل - يرقب - يرى - لمح - نظر .. الخ تتفاعل مع أفعال أخرى خاصة بالحركة مثل : اقتراب - خبا - يجلس - يعبر - يعطى - يظهر - يتجه - يحنى - يتراجع .. الخ . والنظرة هنا متفاعلة مع الحركة تنقل الحالة النفسية للأسلطة قدرى في تلك اللحظة ، كما تنقل بعض العلاقات المكانية التي كانت سائدة بين الشخصيات في تلك اللحظة بالذات ، ونفس الأمر نجده في ذلك المشهد الخاص بالأمير عوض في ( ص ٥٧ ) « قام الأمير وأقفا سحب المقعد وراءه وهبر الطريق وصعد إلى الرصيف العريض ، ووضع المقعد إلى جوار السور الخلفي للجامع ، وراء الجالوش عبد الحميد من الناحية اليسرى وأجه إليه واشترى عليه أخرى من السجائر ورأى سطح العربة وقد وضعت عليه أعداد من بواكي للمصل وصناديق الدخان ودفاتر البافرة وعلب السجائر المفتوحة والمعلقة وفي مقدمة العربة كانت أللمية السهارى في غلاف عليه السجائر المدورة حول شعلتها الدقيقة ، مد الأمير يده إلى كومة الأوراق الرفيعة المقصوفة التي وضعت إلى جوارها وتناول واحدة أشعلها

سالية ، كما توجد حواجز حقيقية وحواجز متوهمة وليست كسل أنماط للعبور هي محاولات للخلاص من أزمت ، بل قد تكون هذه الأنماط معبرة عن طبيعة الحراك الاجتماعي التي سادت المجتمع في حقبة الستينات والسبعينات ، ومن أنماط العبور الشائعة في الرواية :

١ - المشاركة : كما في حالة خروج الأسطى قدرى من أزمتة الوهمية وتبرعه بإقامة ليلة الغناء للعلم مجاهد في منزله ثم شعوره بالحلب لكل الناس في نهاية الرواية وكذلك مشاركة يوسف النجار في مطاھرات الطلبة والعمال وكذلك كتابته عن الأشياء التي لم يكن يستطيع الكتابة عنها .

٢ - الهروب : كما في حالة الشيخ حسنى الذى يهرب من واقعه المرير ومحاول عبور العوائق والعقبات المشتتة في فقدانه بصره وزوجته وأولاده وأمه فيسكن الحشيش والأفيون ويعيش في مساحة شاسعة من الوهم والحلم لكنه تدريجياً يعود إلى الواقع في نهاية الرواية حين يعود إلى عصاه ونفس الأمر كذلك بالنسبة للأسطى قدرى خلال هروبه الشكسيرة وعودته الدائمة إلى الماضى وأيضاً الجاويش عبد الحميد وبخائلاه مع الملك .

٣ - الاحتيال : كما في حالة شوقي وفاروق الحرم الأكبر والشيخ حسنى في مواقع كثيرة من الرواية .

٤ - المتاجرة والمضاربة والإقايص بالآخرين : كما في حالة المعلم صبحى كلى يشترى البيوت والمقاهى والمحللات ويبنى العمارات ولا يفكر في شيء سوى مصلحته الخاصة .

٥ - التعلق بالوهم والحلم والخط : كما في شراء شخصيات كثيرة لأوراق اليا نصيب والرغبة السائدة في الكسب السريع بلا عمل أو مجهود ، وهذه التجارة شائعة بالفعل على مقاهى الكيت كات بإبابة .

٦ - اللجوء إلى الكحوليات : كالخمور والبيرة وإلى المخدرات كالخشيش والأفيون وهى أمور شائعة لدى شخصيات عديدة في الرواية والعبور هنا مثله مثل الاحتيال والتعلق بالوهم والحلم بالخط والمتاجرة المضاربة والأشكال المختلفة المهرورية والمعادبة للمجتمع ، كلها أشكال سالية لعبور رغم خصوصياتها هى أبرز الأشكال الإيجابية ويتضافر معها شكل آخر من أشكال العبور هو «المواجهة» كما حدث في نهاية الرواية حين واجه عبد الله المعلم عطيه ، ولكن هذا الشكل من أشكال العبور أيضاً يتسم بالخفوت ويبنى لمالك الحزين<sup>(٢)</sup> رصدها وتحميدها للأنماط المختلفة من الحراك الاجتماعى ومسارات العبور وكيفيات تجاوز الحواجز في مجتمعاتنا وهو يمر بمرحلة حاسمة من مراحل تغيره وتراجعها ما بين اللؤلؤ والغياب .

وتظل مناطق أخرى في الرواية في حاجة إلى معالجة وتفصيل أكثر كاستخدام الكاتب للأصوات ومتابعته لمراحلها المختلفة وأنماط تداخلها كما في حالة تتبعه لصوت العم عمران في أذن الجاويش عبد الحميد وصوت آذان الفجر وصوت قطرات المطر على الجدران والنوافذ والورق في الشوارع وأصوات الانفجارات أثناء المظاهرات والأصوات الخاصة بالعم عمران السلى يكشف الحرم وجناياه في الميكروفون المتحرج

في ليلة الغناء ، صوت هسيس ريح الشمال الكبيرة العالية ، تداخل للأصوات الداخلية والخارجي ، الحاضرة والماضية وتفاعلها ، تداخل الأصوات الذى يفتح أبواب التاريخ الخاص بهذا المكان كذلك من الأمور الجلية بالاهتمام ، ولغ الكاتب الكبير للمكان والأشياء ووصفه أياها : المقاهى والحفارات والذكاكين والبيوت والمساجد ومحلات الطيور وعمليات صيد السمك ، سلوكيات الناس وشخصياتهم وتفاعلاتهم ، حياتهم وموتهم ، ضعفهم وقوتهم ، وأيضاً تفاعلات الزمان والمكان ، الحلم والواقع ، الأنا والنحن ، الماضى والحاضر ، الدخائل والخارج ، السخريّة والمفارقة السوداء ، الإرادة فقدان الأرادة ، ضرورة المشاركة والانتباه والمقاومة كحل لا بديل له في مواجهة الموت والانتثار الذى يوشك أن يحل بكل شيء ◆

## هوامش :

1 — Lewin, K. Principles of Topological Psychology, New York: MC Craw, 1936.

ونظر أيضاً كتاب ، نظريات الشخصية ، تأليف ك. هوك وج لنديز ترجمة د. فرج أحمد فرج وقدرى حنفى ولطفى فطيم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، الفصل السادس .

2. — Koffke K. Principles of Gestalt Psychology, London: Kegan Paul. 1935, p. 119.

٣ - فيصل دراج ، جديد الرواية بين إبراهيم أصلان وإبراهيم عبد الحميد ، الحرة ، ١٠/٣٠ ١٩٨٣ (سبتمبر ١٩٨٣ ، صبري حافظ) .

٤ - مسين عيد ، قراءة في رواية مالك الحزين ، ابداع ، عدد نوفمبر ١٩٨٣ ، ١٠٥ - ١٠٢ .

٥ - صبري حافظ ، مالك الحزين ، الحداثة والتجديد للكان للرؤية الروائية ، فصول ، ١٩٨٤ ، ٤ ، ١٥٩ - ١٧٩ .

٦ - عبد العزيز موفى ، مالك الحزين ، بين الكان ، اللغة ، الحلم المفقود ، ابداع فبراير ١٩٨٤ ، ٣٠ - ٣٩ .

٧ - إبراهيم أصلان ، مالك الحزين ، القاهرة مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٣ .

## مجلة القاهرة المجلة الثقافية الأولى

أعدادها دائماً متميزة  
أدب . فكر . فن  
تصدر منتصف كل شهر



# إطالة على الشعر اليوناني المعاصر الشاعر اليوناني ساختوريس وأربعون عاما من الشعر

د. نعيم عطيه

ولقد خصصت مجلة الآداب والفنون (غراماتاكى تيجنيس) وهي مجلة ثقافية أدبية تصدر شهريا بأثينا - خصصت عددا من أعدادها الصادرة مؤخرا لحطاه هذا الشاعر الذي اعتبرته واحدا من أبرز شعراء ما بعد الحرب العالمية الثانية . ويقول الناقد الأدبي باتيس كوندوس الذى أشرف على ما خصص في هذا العدد من دراسات عن ساختوريس ان هذا الشاعر عندما يمدثنا عن الجسد والمساء والغرف الداخلية ، انما يمدثنا عن انسان ما بعد الحرب ، فهو يحق شاهد على عصره ، أطل على الجانب الآخر من السور ، ورأى الوجه المظلم من القمر ، ووجد حركات الحرف ، ذلك الحيوان الأسود الذى يسوف في كل مكان . وكلمات مشحونة أعطى الشعر اليوناني الحديث بعضا من أجمل قصائمه . وساختوريس للوهلة الأولى شاعر صعب الفهم ولكنك عندما تألف علله بمرموزه والوانه وإيقاعاته وموتاه وحوشه - التي هي بالرغم من كل شيء وحوش مستأنسة ، دائما ، يصبح هذا العالم بسيطا مستحبا ، دائما ، غامرا بحب الانسان والولاء له . وقد راح الشاعر ينفى علله ببراعة الصانع المحسك اللؤلؤ ، وظل يعمل في صمت أربعين عاما دون أن تعرفه قاعدة عريضة من القراء ، الذين كانوا سيجدون في قصائمه الجذور العميقة لوجودهم المعاصر المزعزع .

ونفى مجلة (غراماتاكى تيجنيس) الأدبية اليونانية تتحدث عن الشاعر ميلتوس

ولد الشاعر ميلتوس ساختوريس في التاسع والعشرين من يوليو عام ١٩١٩ بأثينا وأن كان ينحدر عن جزيرة هيدرا . وقد درس القانون لكنه كرس حياته للشعر . وقد نشرت أولى قصائمه بمجلة الآداب الجديدة ( نيا غراماتا ) اليونانية عام ١٩٤٤ . ومنذ ذلك الحين توالى دراويشه الشعرية . المنسيون ثم هذيان والوجه في الحائط وعندما أتحدث اليكم والأشباح أو السعادة في الشارع الآخر وزهرة والبصمة أوالقمر الثامن ثم صدرت عام ١٩٧٧ غزرات من قصائمه التي كتبها فيما بين عامي ١٩٤٥ وعام ١٩٧١ وقد أعيد طبع هذه القصائد عام ١٩٧٩ وفي عام ١٩٨٠ صدر ديوانه رضوض لونية

جائزة النوبة مرتين :

وقد حصل ساختوريس على جائزة الدولة في الشعر مرتين في بلاده . كما كرمته هيئة الاذاعة والتلفزيون الإيطالية عام ١٩٥٦ فمُنحته جائزتها الأولى التي تمنح للمبرزين من الشعراء الأوروبيين الجدد وفي عام ١٩٦٨ أصدر الأستاذ كيرون فريار الذي سبق أن ترجم إلى الانجليزية أعمال الكثيرين من الشعراء اليونانيين المحدثين وفي مقدمتهم نيقوس كازندزاكى - أصدر ترجمته لمجموعة من قصائد ميلتوس ساختوريس ، وأعيد نشرها بعد ذلك أيضا في طبعة جديدة زينت عليها قصائد أخرى .

اليوم ، اركع على الرصيف . أقيد إلى  
البلاط أقدام المارة البيضاء العارية .  
عيون الجميع دامعة ، لكن ما من احد  
يبدى ذعرا ، ويبقى كل في المكان الذي  
اتركه فيه .

عيون الجميع دامعة ، لكنهم يتطلعون  
الى الاعلانات الزرقاء والى شحاذة تبيع  
القطائر .

في ساحة الساء

وتنهاس اثان : ما الذي يجعل قلوبنا  
قد دقت فيها المسامير ؟

أجل ، قلوبنا دقت فيها المسامير

اذن ، هو شاعر . هذا هو السبب .

والشاعر هو ابن المشاغل يورغبر  
ساخترويس شهيد جزيرة هيدرا . وقد جاء  
الى مملكة الشعر عملا بذكريات عن امجاد  
سابقة وتضمحيات جسيمة من أجل الحرية .  
ولد في اعقاب إعلان الحرب العالمية  
الاولى ، ويتنس الى جيل لم يقدر له أن يرى  
في بلاده استقرارا ، فعلى سنوات من القلق  
والتنخيط .

وقد اختار له ذوقه دراسة القانون وتأهّب  
الفق لها ، ولكن في اعماقه تمرد  
بأكبر ، أي قانون هذا الذي سيترتب  
بدراسه ؟ وكان ذلك أول رفض يعطيه ، ولم

ساخترويس فتقول انه منذ ان اصدر اول  
دواوينه عام ١٩٤٥ وكان بعنوان النسيون  
وهو بطارد الزمن الضائع ، ويبحث عن  
سنوات صباه . فيقول في إحدى قصائده :

الشمس سوداء

في حديقة امي ،

واي

بقبعة عالية

خضراء

يسحر الاطيار ،

وانا

جوفاء

لا ألق فيها

احصى السنين

وانتظرها

وكم يجيل للقارئ وهو يقرأ هذه  
القصيدة أنه يرى وجه طفل ملتصقا بزجاج  
نافذة ، يتطلع منها الى حديقة منسية ، يمكن  
ان تولد منها الحكاية من جليد . ومن خلفه  
بيت مهجور ، يحاول الشاعر ان يتفد من  
غرفته الجرداء بعض الذكريات العزيزة .  
وفي قصيدته الهدايا يقول :

ليست اليوم دماء حراء ساخنة

الناس يجيئونني اليوم . ابتسمت لي  
امرأة . اهدتني فتاة عمار . واهداني  
ولد صفارة .

يمشق أحلام أسرته . وفي قصيدته تحول  
يقول الشاعر :

ذات يوم ، سأصبح نجما ، كما كنت  
تقولين .

سأغسل الدم الذي علق يدي .

سألقى بالمسامير عن صدري .

لن أخشى صاعقة .

لن أخشى الديك المذبوح .

ذات يوم ، سأصبح نجما ، كما كنت  
تقولين .

وعندئذ ستكونين طائرا ، ربما أصبحت  
طاووسا .

اما أنا فسأحصل على براءتي .

ولا يلبث الاحتلال النازي لبلاده ان  
يجرمه من ابيه ، فيبقى وحيدا مع أم ما عاد  
لها في الدنيا الا ابنا الحبيب ، فكرست له  
ايامها . ولم تعد تردد لحظة واحدة في تقديم  
أية تضحية كبيرة او صغيرة من أجل أن يبقى  
وحيدا على قيد الحياة ، فلا يملك ضمن  
من ملكوا في المجاعة التي اجتاحت اليونان  
ابان الاحتلال النازي . وراحت الام تبني  
كل شيء كي تشتري زجاجة زيت او حبة  
من البقول ، حتى أضحي البيت في النهاية  
غرفا خاوية وحوائط جرداء ، اقتلع منها كل  
ما هو خشبي كي يباع لقاء ثمن كسرة خبز ،  
أركي يلقى به الى المدفأة في ليالي الشتاء  
القاسية .

بلا ندم أو تردد :

أن ساخترويس ينتمى الى اولئك الذين ولدوا شعراء بلا ندم ولا تردد . وهو على استعداد على الدوام لكل التضحيات التي يفرضها شعوره . ومنذ زوال الاحتلال النازي لبلاده إلى أن يتقلد أى عمل أو وظيفة من شأنها أن تعوق نشاطه كشاعر . وقد أفضى ذلك به يوما بعد يوم الى مزيد من العزلة . حتى انتهى به الأمر الى انهيار نفسى ، ظل يعاني من آثاره على الدوام . واستحوط عزله هذه فيما بعد الى كوابيس ليلية تلازمه وتتسرب الى عطائه الشعرى . وفي قصيدته الجندي الشاعر يقول :

لم أكتب شعرا قط .

لم أكتب شعرا قط .

على القبور أرشف الصليبان فحسب .  
أن الشاعر مفرط الحساسية ، يتعذب في حياته مع الآخرين ، ويتعذب ايضا في عزله :

وعندئذ رأيت السحابة الحمراء تكبر  
وتشعل قلبى ،

والأخرى الرمادية مثل الدخان  
من اعماق تبخير  
وترحل .

فراغ مهول بداخله ، ومن حوله . يحاول أن يشغله بهذه السحابة البديعة . وهو يرنو على الدوام الى السماء ويتكلم في قصائده عن الشمس والقمر والنجوم . ولكنه على خلاف كثير من رفاقه الشعراء يصور القمر والنجوم عدوانية الطابع ، جرداء صخرية ، باردة . ويعربها من كل غلالة رومانسية . لها هو يقول في بيت من ابنياته أنقض قمر أحمر مسحور ، يحاول الفكك من ملأسله ، مثل ثور مذبح . وتغلو الشمس ، تلك الكرة السوداء في البحر أو تصبح شيئا مثل الصاعقة . ولنسمعهم يقول سنشك بديننا بقوة ، حتى يستحيل أن يفصل أحد بيتنا . وسنهوى الشمس متفضة ، وتحطم كل شيء .

#### عصفور الكناريا

لم يتسع للشاعر في سنوات صباه ان يستمتع بالشمس الضاحكة ، فقد كانت بالنسبة له موتا على الدوام . وفي مئات القصائد التي خطفها لنا شعراء سنوات ما بعد الحرب سنسمع هذه اللغمة دوما . وقد ظل ساخترويس مثل شعراء جيله لا يجد مشربا لدواوينه ولا نقادا جادين لأعماله . وليس بالشيء حينئذ ذلك الاحساس بالاغراق والعزلة الذي يجاصر بظلمته قلب الاديب الذي يهمل جمهور القراء والنقاد . ولكن لن ثلث العجلة ان تلود ، ويتين

النقاد مبلغ تجهنهم على ساخترويس مرتين . وتدرس قصائده لطلبة الجامعة . ويؤلف عنه دكتوريس مارونيتيس الاستاذ بجامعة ثيسالونيك كتابا أصدره عام ١٩٨٠ بعنوان البشر والالوان والآلات في شعر ميلتوس ساخترويس ومن قبله أصدر الناقد يانيس دالاس كتابا بعنوان مدخل الى شعر ميلتوس ساخترويس نشر عام ١٩٧٩ . ووضع بعض من كبار الموسيقيين اليونانيين من امثال مانوس خادزidakيس وازغيريس كونانديس ويانيس سبانوس الحاناً لكثير من قصائد ساخترويس ، التي بدأت تكشف لهم مكامن الجمال فيها .

حقا ، ان ما يقوله ساخترويس في قصيدته عصفور الكناريا إنما يصدق عليه ، يقول الشاعر :

هناك حيث تهب أشد الرياح ضراوة  
نذروه لبرد الثلوج  
متحوه ثوبا أسود  
ورباط عنق آخر

وشمسا ثقيبا مسمار فراحات تقطر  
زجاجا أسود  
ودماء على السم  
ورمحا

وعصفور كناريا  
تصبوه هناك حيث ينتفضي الجسد لما  
نذروه للموت  
كى يتلاأ ضياء  
مثل الفضة ◆



## اشكالية النقد العربي حوار د. شكري عياد

أجرى الحوار: عصام عبد الله

● (اشكالية النقد العربي) من القضايا الملحة التي فرضت نفسها على الواقع الثقافي العربي في الآونة الأخيرة. ويدعو أن الخلاف حولها قد اتسع وأن البحث تشعب، وأن القضية أصبحت ككرة الثلج في تكبر وتتضخم كلما دحرجت بالحجار والجلد. فما حقيقة هذه القضية؟ وكيف يراها ناقد كبير عكف على نفسه أصوامها ليبحثها ونقض مغاليتها مثل الدكتور شكري عياد؟ ●

د. شكري محمد عياد.. في سطور

- من مواليد محافظة المنوفية عام ١٩٢٦ م.
- أستاذ الأدب العربي والنقد بكلية الآداب بجامعة القاهرة، وبجامعة الرياض في المملكة العربية السعودية (سابقاً).
- منح درجة الماجستير في الأدب من جامعة القاهرة عام (١٩٤٨) عن موضوع «وصف القرآن الكريم ليوم الحساب» (دراسة فنية).
- نال درجة الدكتوراه عام (١٩٥٣) لدراسته عن «تأثير كتاب الشعر لأرسطو في الأدب العربي».
- منذ عام (١٩٣٦)، حتى الآن، واصل نشر قصصه ومقالاته في العديد من الجرائد والمجلات المصرية والعربية.
- من مؤلفاته في مجال الدراسات الأدبية والنقدية والترجمة والإبداع:
- ١ - البطل في الأدب والاساطير. (دراسة)
- ٢ - طاغور، شاعر الحب والسلام. (دراسة)
- ٣ - دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد. (دراسة)
- ٤ - فن الشعر (أرسطو طاليس). (دراسة تاريخية مع ترجمة حديثة).
- ٥ - رواية (المقامر) لدستوفسكي. (ترجمة)
- ٦ - رواية (اعتراض منتصف الليل) لجورج ديهايل. (ترجمة)
- ٧ - طريق الجامعة. (مجموعة قصصية)
- ٨ - عيد ميلاد. (مجموعة قصصية)
- ٩ - زوجتي الرقيقة الجميلة. (مجموعة قصصية)
- ١٠ - رباعيات. (مجموعة قصصية)

■ في مقدمة كتابك (دائرة الإبداع) عرضت مشكلة النقد العربي الحديث ، وقلت في عبارة مكتفة ومركزة : « كانت الجامعة ، طلاباً وأساتذة - تشرع بالضياع بين منهج قديم لم يتأصل ، ومنهج حديث أو يظن أنه حديث - لم يغربل . »

فلماذا نقصد بالمنهج القديم والمنهج الحديث ، وماذا تعني بالتفاصيل والغربة ؟

○ الواقع أن النقد العربي الحديث قد مرّ بمرحلتين : مرحلة نقد أكاديمي تاريخي مرتبط بتاريخ الأدب ، إلى درجة أن ( طه حسين ) في مقدمة كتابه « في الأدب الجاهل » عام ( ١٩٢٧ ) لم يفرق بين تاريخ الأدب والنقد الأدبي ، وأيضاً كتاب ( أحمد صيف ) « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » ، والذي سبق كتاب طه حسين بسنة أعوام ، قد نحا نحو هذا المنهج التاريخي . غير أننا نجد في اصطلاح ( بلاغة العرب ) محاولة اصطلاح جديد يقصد به النقد الأدبي لا علم البلاغة كما هو معروف . وإن كنا نجد في كتاب أحد ضيف ملاحظات ، نستطيع أن نعتبرها نقدية صرفة من مجموع الأدب العربي ، فقولته مثلاً : « أنه أدب إجتماعي شكلاً وفردى مضموناً ، في حين أنه يصور أن الأدب الأدبي ، والذي يتخفى أن يكون عليه أدبياً ، أدب إجتماعي مضموناً وفردى شكلاً . ويتضح ذلك من كلا منا عن احتفاظ الشعر مثلاً بالشكل التقليدي للقصيدة ... الخ » ، فكان فيه هذه الملاحظات النقدية العامة وإن كان يغلب عليه الجانب التاريخي الذي يعتبر الأدب صورة من الحياة والعصر والبيئة . بعد ذلك حدثت نقلة تكاد تكون مفاجئة . ربما كان الذنب فيها راجعاً إلى تمجد الدراسة الأكاديمية عندنا في حين أنها لم تعد تؤثر في الحياة الثقافية كثيراً . فالحياة الأدبية والفنية بوجه عام كانت مستعدة لتقبل شيء أكثر حيوية ، فجاه النقد الجديد ( بين الأريستين والسنتينيات ) وهو نقد النص من داخله والنظر إلى الأدب على أنه عالم مستقل وأن للعمل الأدبي منطقة الخاص وينبغي ألا يحكم فيه شيء خارج عنه ، لا من نفسه الأدبي المبدع ولا من بيئة الاجتماعية أو الثقافية التي عاش فيها ، ومن ثم كانت نقلة مفاجئة . ويكاد يكون هناك انقطاع بين المرحلتين . والحقيقة أن الكلام الآن عن ( البنيوية ) ما هو إلا استمراراً لهذا

النقد الجديد ( The New criticism ) وهو اصطلاح أطلقه ( رشاد رشدي ) على النقد الأمريكي الذي حمله إلينا ، وقد تكون ملاحظة تستحق الالتفات أن النقد البنيوي في أول عهده ، وقبل أن يتطور ، كان يسمى بالنقد الجديد ، وهو ليس إلا استمراراً في الحقيقة للمنهج الفني ، إذا شئت ، أو المنهج الاجتماعي . هذان هما النهجان القائمان ، ولعل عندما قلت أن الاتجاه التاريخي لم يؤصل لنا عبرتنا بسرعة على هذه المرحلة التاريخية ولم تعمق في حياتنا النقدية ، كنت أعني أن هذا المنهج التاريخي قد تحول إلى مجموعة من الدوائر ، حسب تعبير صديقنا الدكتور عبد الحميد يونس ، دائرة الحياة السياسية داخلها دائرة الحياة الثقافية داخلها دائرة الحياة الفنية وأخيراً نضع الكتاب أو الشاعر أو ما شئت ، إلخ ، في العلاقة بين هذه الدوائر لم تكن واضحة وهل هي متداخلة أم متماسة متقاطعة ؟ وإين منها الأثر الأدبي المطلوب ؟ وهذا الذي أعصده من أن المنهج التاريخي لم يؤصل . وأما المنهج الجديد فهو بالفعل لم يغربل لأنه لم ينتقل إلى الآن . فإي يعرض عندنا أو ما يقدم لفراء الأدب والنقد من دراسات بنيوية ، إما عرض يحكي فقط ماعند الآخرين ، وإما تطبيق أمين وغخلص وحرفي ، تطبيق التلميذ الصغير للدراسات البنيوية . وهذا هو وضع النقد الآن وهو وضع لا أرضه .

■ قراءة النص الأدبي وتساوله ، من المشكلات التي تواجه الأدب والنقاد على السواء ، في ظل هذا الازدواج للغوي والمبهمي ، فكيف ترى هذه المشكلة ؟

○ هذا بلاه آخر ، وكما أعلنت في مقدمة كتاب « دائرة الإبداع » وفي ثناياه ، انني أعده أحد أجزاء ثلاثة يليه الجزء الثاني وسيكون عن ( اللغة والإبداع ) . وأصحح لي قبل الإجابة عن سؤالك أن أحضر لمشكلة اللغة ، فكما أن عندنا أمراضاً متوتنة مثل الانكلستوسما والبهلارسيسا ، وفي اقتصادنا أمراض هيكلية كما يقال ، فعندنا أيضاً أمراض هيكلية ومتوتنة في استخداننا للغة ، لأن اللغة العربية الفصحى ، لغة

■ أدعى أننا لانتقن الفكر بأية لغة !

الثقافة ، لا هي بالنسبة لنا لغة أجنبية اقتناها ، ولا هي لغة لصيغة بحتاً وفكرنا كلغة أم . فالسليبي يتقنون منا اللغة الأجنبية ، يتقنونها أكثر من العربية . ويؤسفني أن أقول أنه حين بين المتخصصين في اللغة العربية من لا يتقنها أيضاً . وقد تقبل منهم هذا ، ولا تقبله من متخصص في اللغة الإنجليزية أو الفرنسية ! فنحن لا نتقن اللغة العربية حتى كلغة أجنبية وإذا كانت اللغة العامية هي اللغة الأم ، وإذا كانت هي لغة الفكر والوجدان التي يمكن أن نتقنها ، وأنا أدعي أننا لانتقنها أيضاً لأننا لانتقن الفكر بأي لغة ! ، فإذا جعلناها هي لغة الثقافة كما هي لغة الحياة اليومية التي كان يقول عنها رشاد رشدي ، وكان من أكبر دعائنا ، اللغة التي يعلم بها الإنسان ويجب ويكره بها بل ويشتم بها أيضاً ، هذه اللغة لم تطور ولم تعطى الفرصة لتصبح لغة الثقافة وهذا هو المرض الهيكلي للغوي عندنا . وهذا يدخل في صلب سؤالك لأنه إذا كان هذا هو استعمالنا للغة دفعها لما فكيف نقرأ نصاً قد لا يكون معاصراً ، وحتى بالنسبة للنص المعاصر ، أنا أدعي أنه يكاد يكون محكوم عليه بالضعف لأن اللغة المشتركة بين الكاتب والقارئ أضعف من أن تستجيب فكرًا عميقاً أو احساساً مرفعاً أو تعبيراً فنياً مركباً من أشياء مرفعة صعبة كما هو حادث في الفن الكبير ، وهذا بالنسبة للنص الحديث أو المعاصر ، أما بالنسبة للنص القديم فللسألة أكثر تعقيداً بالتأكد لأنه إذا كانت اللغة نفسها غير موجودة ، أو الفهم للشئ الأصيل غير موجود ، فكيف بالانتقال إلى عصر مختلف له اصطلاحاته ومفرداته المختلفة ، وهي مشكلة في غاية الخطورة ، وأهم بكثير من مشكلة المنهج النقدي .

■ لاحظ أن أغلب المعارك النقدية بين جيل : طه حسين والعقاد ، ومنصور وعوض والعالم وأنيس ، كانت ذات صفة سياسية والشعر ما قضية ( الانتزاع في الأدب ) أو العلاقة العضوية بين الأدب والمجتمع . إلى أي حد يعكس هذا الرأي ؟ وكيف شكلت السياسة خريطة الأدب والنقد العرب ؟ وأين شكرى عياد الناقد من هذه القضية ؟

○ أحاول أولاً الإجابة عن الشرط الأول من سؤالك ، وهو نظرة إلى الحلف بين جوابات هذه القضية . أولاً الصراع بين جيل طه حسين والعقاد وجيل العالم ومن إليه

■ معركة العالم وأنبس مع طه حسين  
تكاد تكون مفتعلة .

■ ما يقدم للقراء من دراسات نبوية  
هو تطبيق حرفي من تلميذ صغير !

كان صراعاً سياسياً ، غير أن الفكرة التي دار عليها الصراع لم تكن مختلفة ، لأن طه حسين أهتم في دراساته النقدية في تاريخ الأدب العربي بملاقاة الأدب بالمجتمع وتصور الأدب للمجتمع ، ولعل هذا هو أهم إضافة له في كتابه ( حديث الأربعمائة ) بصفة خاصة ، فقد تحدث عن العصر الأموي والعباسي وروى أن في هذه الفترة كانت هناك صورتان للأدب ، وكان الصورة الرسمية بصورة غير رسمية ، ولعب الشعر هو المعبر عن الصورة الرسمية آنذاك بأمانة أكثر . أما العقاد فقد كان عنده أيضاً هذه النظرة الاجتماعية ، لكنه كان أكثر تأكيداً على علاقة الأدب بمجده الذي يتبعها الأدب ، ومبرج ذلك إلى تأثير الطبقة الرومانسية الخاصة بالعقاد وهي طبعة تؤكد دور الفرد والمجته ، وفيه حسين أيضاً كان رومانسياً بطبعته تؤكد دور المجتمع ، بمعنى تفسير الأدب بحسب الظروف الاجتماعية وهي أيضاً مقولة رومانسية . وإذا أخذت مجموع الفكر النقدي عند هذا الجليل ستجدته يربط الأدب بالحياة ، حتى العقاد الذي أكد على الجانب الفردي والشخصي ، تجده في أول فصل من كتابه ( ابن الرومي ) حياته ( من شعر ) يتصلح عن عصره وليس عن شخصيته ، كذلك كتابه عن ( ابن نواس ) فيه كلام كثير عن بيئة البصرة التي نشأ فيها . . . . الخ . فالخلاف كان أساساً سياسياً وأذكرني المقالات التي وجهها العالم وأئيس معاً إلى طه حسين في جريدة

والصري) كان فيها شيء من الحماصة لكنها لاتمثل خلافاً في البداية في حقيقة الأمر: أم منلور وعوض فكانا استمراراً وأضحاً لطله حسين لا شك. خلافاً الحقيقي في هذه القضية كان عكسهما بالمدرستين اللتين اشرت إليهما في البداية ، ولاتزال القضية إلى الآن وهي : هل للأدب دور في الحياة أو لا ؟ أو كما يقال بالعامية الشائع ، هل للأدب دور في الحياة أو للجمع ، أم للأدب للأدب ؟ وللهمة القضية للجمع ، أم للأدب للأدب ؟ وللهمة القضية بالتأكيد لها جانب سياسي ، بيد أنه جانب سياسي على نطاق عالٍ وليس نطاق داخل حسب ، وربما تكون حماسة محمود العالم وعبد العظيم أنيس مجرباً بطرق داخلية أكثر ومشاهير رئيسة من أجل من الأدباء والفتلة في التعبير عن واقع اجتماعي يعيشونه ومع ذلك لم يكن هذا ضد طه حسين الذي بدأ هذا في واقع الأمر في كتابه (المعلوبين في الأرض) وهذا يعني أن المعركة تكاد تكون مفتعلة . ولأسباب الخلاف التي أدت إلى طرح القضية وهي هل الأدب للحياة أم الأدب للأدب ، وبأننا استخدام هذه العبارات بأنواعها إنما عبارات مجملية وبهمجة وتحتاج إلى تحفظات كثيرة . أم أقول أنا على وجهه وأتوسد بعمق في هذا السياق الذي نحن فيه وأتذكر الآن ، أن أدبية الأدب كانت تدفع لحدود محاولة السياسة أن تسيطر على الأدب وقد أخذت تشكلين : في روسيا في أوائل عهد الثورة البلشفية ، لأن الثورة البلشفية أرادت أن تخضع الأدب كمنهمكهم ، لارواج بتعبير

(مستالين) ، أما الأدباء فقد رأوا أن الأدب هو الذى ينبئ أن يقوم هذه الثورة بنفسه ، وهذا هو عقيدة الأدباء أن أنفسهم منذ الثورة الرومانسية ، أى منذ أن دخل الأدب في طور الكلاسيكية التي كانت تربط الأدباء بابلوط أو النظام . أما الشكل الثانى فكان في أمريكا حيث انتعشت هذه الحركة بحماسة شديدة في أواسط الاربعينيات واستمرت بقوة طوال الخمسينات ، وكانت قد رفضت أو عارسلت لحدس طريق الفكر الماركسي ، لأنه بعد الأزمة الاقتصادية في الثلاثينيات من هذا القرن كان هناك فكر الماركسي حاد ونشط ومتحرك جداً من كبار المفكرين الذين يمثلونه مثل (اموندن ولسن) ، فغلب الكتاب والنقاد في هذه الفترة كانوا يميلون إلى اليسار وكانت قاعدته الجامعات ، وسدس النشأ عن طريق الجامعات . أما أين أتت هذه القضية فكان شديد الغمرة على أثرها من الكتب والفنانين وغيره من الحرية من الأفكار التي جاءت بها الرومانسية لتبقي ، بمعنى أنها أصبحت في حصيلته الأدباء والفنانين والنقاد إلى هذا الوقت وإلى المستقبل . لكنى أرى قولاً أن الأدب لم يتغير على هذه الحالة ، وأرفض أدبية الأدب له جاء بها رشاد رشدى ، فادبية الأدب ليست مفصلة عن دوره في قيادة المجتمع ، ولا عن أهداف معينة لغيره ، وأظن أن هذا بالنسبة إلى واضح جداً ، أحاوله فيما أكتب وفيها أتند .

■ أرسطو وكتابه (في الشعر) - أثار - ولا يزال - مسألة أخلاقية الأدب : هل الأدب ذو غاية أخلاقية مباشرة ؟ أم أنه أخلاقي كنتيجة لتفاني المؤلف في تفاصيل بها مع النفس الإنسانية في عملية (التصوير) ؟

○ كتاب أرسطو يتسم لأشياء كثيرة جداً ، فأرسطو يمكن أن يعد أباً الشككيين ، وأباً البيهزيين ، لأن القسم الأكبر من كتابه هو عن نوع أدبي معين وهو (التراجيديا) ، وكلما هو أكثر من التراجيديا هو لتحليل لينها ، أجزائها ، عناصرها ... الخ . لكن يمكن أن نلاحظ فقد كان له زوايا أخرى من النظر إلى الأدب والفن عموماً ، ومن هذه الزوايا (الزاوية الفلسفية) المعرفية ، وهو مشغول به يتم به نقاد كثير ، فقد نظر إلى الأدب من هذه الزاوية المعرفية على أنه يسوع من المعرفة وليس فقط أنه ذو أثر فني ، يمكن أن نقول عنه (أخلاقي) في نهاية الأمر . فاللذة التي يجتذباها هي للفرح ولكن أساساً هو يطلب من

■ الأجيال الأدبية المعاصرة مشغولة  
باتقان (التكنيك) وليس بروح العمل  
الأدبي.



أجل لذة خاصة به وهي لذة ( المحاكاة ) وقد تكون مشتركة بينه وبين غيره من الفنون لكن لكل نوع أدب أو فن كيفية المحاكاة الخاصة بهذا النوع وينبغي المحاكاة صفة تميز الفن عموماً عن أي نوع آخر من النشاط ، ومن هنا يصبح قريبا من جماعة ( أدبية )

الأدب :- إما عندما يتكلم من ( علة غائية ) للأدب بحكم تفكيره الفلسفي ، أو من علة غائية للتراجيديات بعفّة خاصة فيقول أنها تثير انفعالي الشفقة والحزن لتطهر من هذه الانفعالات فيمكن أن نقول أنه هنا يتحدث عن تأثيرها الأخلاقي ، ويقترب عما يسمى بـ ( التنقيص ) بلطف علم النفس المعاصر . لكن اعتقد أن القول بأن أرسطو قد ذهب في كتابه ( فن الشعر ) إلى غاية أخلاقية مباشرة ، فيه شيء من المبالغة في موقف أرسطو ، بيد أن القول بأنه أقرب إلى الشككيين أو النيسويين أو أصحاب أدبية الأدب ، ربما يكون أكثر معقولة من القول بأنه ( اخلاقي ) ، لأنه اعتبر الأخلاق أو الشخصية عنصر من عناصر التراجيديات ولكن ليس لتحقيق غرض اخلاقي معين ، وإذا كانت المسألة هي أنه يثير انفعالات معينة من أجل تطهير هذه الانفعالات ، مجرد التطهير ، فإن التطهير في حد ذاته لا يجعله أخلاقيا .

■ قضية ( الالتزام في الأدب ) أو بمعنى آخر ما حدود المبدع في التصرف في الموروثات والأساطير ؟ خاصة وأن ( الموضة ) هذه الأيام في الأعمال المسرحية هي استلهام التراث ؟

لا أرى أن كلمة ( الالتزام ) تعبر عن قضية استخدام التراث ، لأن القضية هنا تتعلق بالشكل أو بأداة التعبير ، بمعنى التعبير من خلال الرموز التاريخية والأسطورية ، فالعمل الأدبي هو في الحقيقة عمل واحد ، ونحن نقول أن الشكل يبتغي من داخل العمل الأدبي أننا لا ندخل في قضية علاقته بالمجتمع أو غيره . ولكننا ندخل في قضية

الصنعة الأدبية . وفي اتجنلنا مثلاً هناك من المخرجين من يقدم مسرحيات شكسبير بملابس عصرية وبلغة عصرية بل هناك من يعتمد إلى كسر الأبعاد التاريخية بصورة متممة بالحديث عن الحاضر في وسط الحدث التاريخي ، وواضح هنا أن المسرحي سواء أكان كاتباً أو مخرجاً لا يخشى الرقابة ولا يذمعه إلى هذا خوف من يطفئ أو يخافه وإنما الذي يذمعه إلى ذلك هو اعزازه بتروات شكسبير ، ورغبته في اصطالته وجسود عصري ، وهذا الدافع هو روح العمل الذي يقوم به الكاتب الذي يدخل في النص التاريخي إشارات عن الحاضر تتناقض مع الفترة التاريخية التي يتحدث عنها . أما في وطننا العربي فأنا أخشى أن يكون الخوف هو رائد كتابنا أو شعرائنا ، وشيء طبيعي جداً أن المبدع لا يحب أن يلقى به في السجن ، لكن هو يذهب إلى أقصى مدى من الحرية يستطيعه ، واستخدام التاريخ أو الأسطورة كغطاء للحاضر ، مجرد غطاء ، في نظري ليس عملاً فنياً محترماً لأنه لا ينبعث من رؤية إنسانية أو رؤية فنية حقيقية ، وإنما هو ينبعث من أن الكاتب لديه كلمة يريد أن يقولها ويخشي في الوقت نفسه من قولها بشكل يرتبط مباشرة بالحاضر ، وهنا تلهوا شكلية الفن ، لأن الكاتب يقول معنى مباشرة ولكن ليس لسان وزير أو حاكم من الممالك مثلاً ! فليباشرة ليست مطلوبة فنياً ، إذاً معنى هذا أن لديه شيء يمكن أن يقال بصورة مقالة أو خطبة أو عرض حال ولكنه يذمعه هو نفسه في داخل أسطورة أو قصة تاريخية ، وهذا النوع من العمل الفني غير ناجح على الإطلاق .

□ هناك نغمة يتردد صداها في سيمفونية رتيبة بين الأدباء وهي كيف يصل الأدب العربي إلى مستوى ( العالمية ) ؟ فما رأيك ؟

● الأدب له وظيفة حيوية وهو قائد لمجتمعه ، ولست أدري ما سبب تمسك كثير من الأدباء بالعالية ، وأنا شخصياً أكره للأدب العربي الآن أن يكون عالياً ،

وأعليا : هذه خطوة سيئة إلى أقصى درجة بالنسبة للأدب العربي . . لماذا ؟ لأنه لكي يستطيع أن يكون علماً ينبغي عليه السير في الأدب العالمي ، وينبغي عليه أن يتأمد عن بيئة العربية ، فالطريق إلى العالمية هو أن تكتب شعراً عربياً مثلاً لكي يترأفك أو أن تكتب قصصاً جنسياً مكشوفة ومفسوحاً ، فليبالغة في الصراحة الجنسية أصبحت ( موضة ) في الأدب الروائي والعفصمي وهذا هو الطريق المؤدى إلى العالمية ، لكن ليس الطريق الذي تؤثر به في شعبيك ، ومهمتك الأولى أن تؤثر فيه بعد ذلك تدخل في الأدب العالمي . وأنا شخصياً أرى الأجيال الأدبية المعاصرة تشغل نفسها ببقاها للفنون الأدبية الحديثة ، أي بسباقات ( تكتيك ) القصة والرواية والمسرحية وهذا غاية في الخطورة لأن الأدب ذو طابع قوي مميز وليس مجرد تكتيك وإنما هو ( روح ) أولاً . واعتقد أن أدبنا العربي المعاصر يفتقد اليوم هذه الانجابية الروحية ، وهذا ما يعوق وصوله إلى القاريء العربي أولاً ثم العالمية ثانياً . وأود أن أطمأن من يتلهفون إلى العالمية وأقول : ستعرفون في الغرب وسيتكون لكم ما أردتم ، أدباء من الدرجة الثانية أو الثالثة في الأدب العالمية ، ولن يكون لكم أي تأثير يذكر في عالمكم العربي !

■ استأذننا ( د . شكرى حياد ) ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين ، هل نستطيع القول بأن لدينا مخرج فني عربي متم ولحماً ؟ ولم ؟

● أقولها صراحة ، لا يوجد عندنا شيء عربي ، لا فكر عربي ولا أدب عربي ولا لغة عربية ، وإنما نحن خليط ثقافي وحضاري لم يتطور فيه شيء ، يمكن أن نقول عنه المثلث الحقيقي لهذه الحضارة . واعتقد أن السبيل الوحيد هو الاصلاح والأمانة مع النفس أولاً وفي التعامل مع الآخرين ومشكلاتنا ثانياً ، وهي صفات أخلاقية بحتة ، ولذلك أنا أرى أن كل أدب جيد ولكن جيد في وضعنا الحالي هو أدب أخلاقي بالضرورة لأن شخصيتنا القومية لم تتمسك إلى الآن وهذا ينعكس علينا كأفراد لما قيمة الأدب إذن ؟ إن لم يساعد على هذا التماسك ! وهذا الذي أقصده من قولي بأن يصبح أخلاقياً ، ولا أقصد بذلك أن يقول الأدب ( عيب ) أو ( حرام ) ، أو أن ينادي بـ ( الحجاب ) أو ( النقاب ) وإنما أقصد أن يساعد على تقويم الشخصية العربية والمصرية ◆

في العدد القادم :

الرواية المصرية المعاصرة  
ملف خاص



دراسة

## شمشون ودليلة في مسرح معين يسيسو

د. نجوى عانوس

وبصيره وأفشى سره يدور شمشون عند  
يسيسو - حول المذبح ولكن حتا سيقط  
مثليا سقط شمشون في التوراة .  
كتب معين يسيسو هذه المسرحية بعد  
نكسة ٥ يونيو ١٩٦٧ ، ومثلت على مسرح  
توفيق الحكيم ١٩٧١ .

« ولعل المسرح السياسي هو اللون الذي  
ميز الاتجاه المسرحي بعد نكسة يونيو  
١٩٦٧ . . . لقد بدأ المسرح الحديث بعد  
١٩٦٧ مرحلة جديدة إذ أخذ يشارك في  
حوار الأمة العربية كلها ، هذا الحوار الذي  
وضع في ذلك التساؤل الكبير : من نحن ؟  
إلى أين ؟ كيف ؟ لأن المسرح أداة ثورية  
بالغة الأهمية من أجل تجاوز الهزيمة (١) .

استلهم يسيسو شخصياته من الموروث  
الديني ومزج بين الشخصيات الدينية  
والمسرحية لتجسيد رؤيته المعاصرة للقضية  
الفلسطينية منذ حرب ١٩٤٨ إلى نكسة  
١٩٦٧ ، واستطاع توظيف التراث للدلالة  
على إصابة الحركة العربية الصاعدة بعد  
النكسة بخيبة أمل وارتجاج السوجدان  
العربي ، ولتصوير عن الحلم بالثورة وبحرك  
القضية العربية .

استطاع يسيسو توظيف الموروث  
الديني ، فاستمد شخصياته من تلك  
الشخصيات الدينية التي عاشت تجربة  
شبيهة بتجربة فلسطين ، وجعل منها نموذجاً  
رمزياً ثرائياً يثلاثي. فيه صوت فلسطين  
المعاصرة بهذه الأصوات التراثية .

تمتد شخصية سيدنا يونس من أهم هذه  
هذه الشخصيات ، حيث تمثّل شخصيته  
بشخصية ابن ريم الضائع المسجون وراء  
الأسلاك الشائكة وقد أطلقت عليه ريم إسم  
« يونس » ، فيونس وقع في ظلام السجن  
والاعتقال مثلاً وقع سيدنا يونس في ظلام  
ابتلاع الحوت ، وكان يظن الحوت وعظام  
ومسكناً له حتى آمن بربه وسبح بحمده فغفر  
له وأخرجته من بطن الحوت ( كما ورد في  
القرآن الكريم (٢) ويونس عند أهل الكتاب  
هو يونان بن أمثاي وقد أمره الله بالذهاب إلى  
مدينه « نينوى » لدعوة أهلها إلى الإيمان وقد  
كثر شرهم فهرب يونان من وجه الرب إلى  
ترشيش فنزل إلى يافا ووجد سفينة ذاهبة إلى  
ترشيش فنزل بها ، فأرسل الرب ريحاً  
شديدة حتى كادت السفينة تترق ، وعمل  
المسافرون قرعة لمحرقة من كان سبياً في  
غضب الله فخرجت القرعة على يونس الذي  
حذّتهم ببصته وأشار عليهم بأن يلقوه في

يسترجم يسيسو في مسرحيته الشعرية  
السياسية ( شمشون ودليلة قضية فلسطين  
والاحتلال الإسرائيلي ، فتدور الأحداث في  
عربة هاجر ركابها من فلسطين مشيراً إلى  
حرب ١٩٤٨م وهجرة أهل فلسطين من  
الوطن هروياً من الإضطهاد الإسرائيلي ،  
وهاجرت الأم « ريم » وقد احتفظت أثناء  
رحيلها بالصبرة وألقت بطفلها من هول  
الرب ، ولكنها ما زالت مرتبطة بالوطن  
تحاول تمزيق الأسلاك الشائكة للوصول إلى  
الابن والأرض الضائعة بينما ما زال يملك  
الآب مفتاح البيت وأوراق بياض الحوز ،  
ويدعو إلى الثورة ولكن القضية متوقفة  
بتوقف العرب وتفتقد الصرافة القدرة على  
التنوير للمستقبل ثم تتطور القضية لتشمل  
الأمة العربية عند نكسة ٥ يونيو ١٩٦٧ ،  
ويرمز بشمشون الإسرائيلي إلى الاحتلال  
بينما تقف دليله الفلسطينية في مقابل هذه  
الشخصية ، ويحاول اغرامها باخراجها من  
السجن بشرط أن تخون وطنها ، ومثلاً دتر  
شمشون المعبد في القصة التوراتية  
( الإصحاح السادس عشر ) وسقطت  
أحجاره على شمشون والفلسطينيين ، يحاول  
في مسرحية يسيسو تصوير العربة وكما دار  
شمشون حول الطاحونة عندما فقد قوته

« يقول أدونيس « الشعر رؤيا بقاعل ،  
والثورة فعل برؤيا » موضعاً بذلك الجدل  
بين الشعر والثورة ، وما في الشعر من شوق  
إلى الحياة المتحركة المتغيرة المتصاعدة ،  
رماً في الثورة من نار الإلهام الشعري ، ولقد  
كانت دائماً القفزة من الرؤيا إلى الفعل بهذه  
الرؤيا ، طموح الشعراء الكبار كما كان كبار  
الثوار حالمين كباراً !! » .

لقد تجلّى اللقاء الشعري الدرامي -  
الثوري في مسرحية « معين يسيسو » مثيراً  
قضية العلاقة بين الدراما والثورة ، إذ كيف  
يتصل الشعر الملبث من الحلم بالفعل  
الدرامي وبالفعل الثوري الذي يقتضي نظراً  
موضوعياً يقيم الواقع ويحرّض على تغييره .

يقول يسيسو مبيناً عن الجدل بعين  
الشعر الدرامي والثورة في مسرحيته مأساة  
« جيفارا » على لسان جيفارا :

لسنا في مسرح  
أنا لست أمثل دوراً  
فالثورة ليست مسرح  
هي ذى الأسلحة مكددة فوق الأرض  
هي لكم الآن  
ماذا تنتظرون؟

اليم ليسكن عنهم غضب الله فالقوه فالتقمه  
الحوت حتى دعا يونان ربه في جوف الحوت  
فلفظه<sup>(٤)</sup> .

رمز ببسبو بهذه القصة إلى قضية  
فلسطين ، فيشير إلى اللوحة الثانية من الجزء  
الأول من المسرحية إلى فكرة الخروج من  
جوف الحوت ويقدم الأب بالدعوة إلى  
اصطياد الحوت والبحث عن صياد يقوم  
بشخصية المفلد البطل يستطيع اصطياده  
لا استخراج فلسطين من بطنه ، فيقول  
غاطباً الصياد :

أنك صياد الحيتان

كدت أقول له ، إن كنت تريد الحوت  
فاحلل مجذالك واضرب في البحر .. وراه  
الحوت<sup>(٥)</sup> .  
ولكن إسرائيل قد ألقت بالهوت حل وصال  
الشاطيء فكيف تتمكن شبكة الصياد من  
اصطياده ؟

ثم تتجمع أجزاء الصورة ( الحوت -  
يونس - الانتلاع - الخروج - ما يمد  
الخروج ) فريم تبحث عن ابنتها يونس وقد  
ألقت به في أرض فلسطين ( احتفظت  
بالصرة وألقت بالطفل ) أثناء هجرتها منها  
نتيجة للرعب والأرهاب فقد ارتكبت اليهود  
في ١٩٤٨ فظائع تقشعر لها الأبدان في  
فلسطين ومنها مذبحة دير ياسين مما اضطر  
عدد كبير من الفلسطينيين إلى الهجرة -  
وابتلع الحوت ، تقول :

يونس يا ولدي ..  
أي الحيتان ابتلعك ..  
واعتقلك في صدره ..  
معتقل يا ولدي أنت يطن الحوت .  
معتقل منذ ولدت .  
هل حكم عليك بأن تبقى في البحر .  
والحوت يدور<sup>(٦)</sup> .

وتدعو ريم إلى البحث عن طفلها « يونس »  
فمن مقطع منه خاتم خنثى في البحر يفتلس  
ليبحث عنه في بال من ضاع منه ابن الوطن  
ومنقطه . وفي اللوحة الثانية يهدد « ببسبو »  
للتدخل العرب ( مصر - سوريا - العراق )  
في حرب ١٩٤٨ لا نقاذ فلسطين فيجب أن  
يطعم يونس بالبارود ليحقق الانتصار بل  
ويغمر البارود جسده بدلاً من ورق التوت  
مستلها قول تعالى : « فنبذناه بالبراء وهو  
سقيم ، وابتئنا عليه شجرة من  
ظلمات<sup>(٧)</sup> » ، تقول ريم :  
كن حذراً يا يونس .

مع ببسو



أنا أعرف أنك حريان

لكن سيجيء إليك

من سوف يفتلك بأوراق<sup>(٨)</sup> النقد

حتى أحدثت الأمن المتحلة في ديسمبر  
١٩٤٨ قراراً بدعوة إسرائيل إلى السماح  
بعودة اللاجئين العرب إلى بلادهم فتوجهت  
ريم تولف القضية عند هذا الحد ، فإذا بها  
تصاب بالاحباط بعد نكسة « يونس » ، فضاع  
يونس وعاصم وضاعت ريم نفسها ،  
وضاعت سيناء وخزة والمرتفعات السورية ،  
فتقول الأم في اللوحة الثانية من الجزء  
الثاني :

الأم : كانت ريم ..

تبحث عن ولد ضائع ...

عن ولد يدعى يونس ..

وأنا الآن

ابحث عن عاصم وافتش عن

ريم<sup>(٩)</sup>

وبالرغم من وقوع يونس في يد الاحتلال  
الإسرائيلي ( رمز إليه ببسبو بشخصية  
شمشون ) وفي يد شمشون الإسرائيلي  
إلا أنه ما زال قطرة دم حيية في شريان ريم  
ولابد أن تخرج .

كما استخدم ببسبو قناع « الرجل  
الباتيو » للدلالة على الرغبة في الخروج من  
الماء ، ففرق الرجل أحياناً ، وطفا أحياناً  
أخرى ، لكنه لم يستطع الخروج إلى  
الشاطئ ، هذا الرجل مثله مثل يونس  
عندما أراد انقاذ ركاب السفينة ولكنه وقع في  
ظلمات الانتلاع وغرق الرجل في الباتيو  
نتيجة لتوسع دائرته فأصبح أكبر من  
المستطع ، أكبر من حمام السباحة ، أنه بحر  
يمتد الحيتان . ويهي « ببسبو » مسرحيته  
بالعلم ، الحلم بعودة يونس ، فريم تلمح  
وجهه مع ظهور اللون الأخضر متمشلاً في  
زنازل ويرق ممهداً لسقوط الأمطار .

الزنازل الأخضر

البرق الأخضر

أن ألحك الآن

يونس يا ولدي

أن ألح وجهك<sup>(١٠)</sup>

كما استدعى قصة بلقيس ملكة سبأ مع  
سليمان من التوراة والقرآن الكريم ،  
وبلقيس ( كما ورد في القرآن الكريم ) قد  
كفر أهلها وسجلوا للنفس من دون الله ،  
وعظمت نفوسهم وتكبروا ونجبروا فأراد الله  
أن يبرهن قدرته فأرسل إليهم سليمان ،

في ملوك حمير) وهي قصة اختبار بلقيس  
لبنة سليمان ، وقد سألته : « أخبرني عن  
ماه روى ليس من أرض ولا من ساء فقال  
سليمان للجن : اركبوا هذا الخيل فاجروها  
فإذا تصيب عرقها فخذوه وبيشون به ،  
ففعلوا وآتوه بماء كثير من عرق الخيل فقال  
لها : هناك يابلقيس ماه روى ليس من أرض  
ولا من ساء<sup>(١٦)</sup> وكانت يقول ان بلقيس  
فقدت ماء الأرض والساء واحتفظت بماء  
عرق الخيل عندما اتصلت بسيدنا سليمان  
وفقد الفلسطيني وطنه عندما هاجر منها :

الواحد منا يهجر بيته

يهجره وليبت آخر ..

فاليبت الآخر يصبح كل العالم ..

والعالم يصبح مثناه ..

من يحمل حجراً في الخفي ، ليقيم به

بيتاً ..

فلتقطع يده يا عاصم<sup>(١٧)</sup>

استخدم يسوع قصة مريم العذراء  
ودلدتها للمسيح كرمز لقضية فلسطين  
وتوقفها ، فحركة ابن مريم تعبر عن ذلك  
التوقف فهو لم يكن يرفع عينيه عن عين  
مريم ، فظفراته ثابتة إليها ، يوشك أن  
يتكلم وهو ما يزال في المهد صبياً مثله مثل  
المسيح لينفذ أمه ويعلم عن نبوته<sup>(١٨)</sup> ولكنه  
لا يتكلم فلن نتحدث المعجزة ولن يسود  
المسيح لإنقاذ شعبه فالقضية ثابتة وابن ريم  
هو ابن فلسطين وقد أنقذته أمه على أرض يافا  
قبل هجرتها فوضع من الدماء نساء فلسطين  
ولم يرضع من ثدي أمه فهو شخصية تعبر عن  
الجماعة وأملها (وكانه نذر منذ مولده لانقاذ  
شعبه :

لم يك يبكي أبداً

لم يك يتشم ، ولم يك يرفع عينيه عن

عيني

لكنه يمكس يدي

كان كمن يوشك أن يتكلم

كنت أخاصف من المعجزة وأخشى أن

يتكلم

لم اك مريم

أما لنبي

فأنا امرأة من يافا

مثل كل نساءك .. يافا ..

لم يك يرضع من ثدي

جفت كل يتايع الصدر وكل يتايع

الأرض ..



يلقي في الكف المحروقة يبلور القمح

ثم تمر الأيام ولا عود أخضر

ينبت في راحة هذى الكف

وهناك يابلقيس

خلف الاسلاك الشائكة وعلف الضوء

الأمر

الأرض هناك

ما اعظم حزن الفلاح إذا سقط المطر

وما كان الفلاح على أرضه ..

عندئذ يابلقيس ..

تصبح قطرات المطر كقطرات

القصدير ،

وقطرات الكبريت الملتبة

تسقط فوق الرأس وفوق

الكف ..<sup>(١٩)</sup>

ربما استهلم يسوع هذه العلاقة بين المطر

والأرض من قصة ( وردت في كتاب التيجان

واختبرت بلقيس سليمان حتى تأكدت من  
صدق نبوته ، واسلمت لاهل معه<sup>(٢٠)</sup>

والثورة لا تعرف قصة ملكة سبأ بهذا  
الوصف إنما تذكر أنها أتت إلى سليمان بعد  
أن سمعت بحكمته ، وشاهدت بنفسها  
تلك الحكمة العظيمة قائلة له ( طوبى  
لرجالك وطوبى لمعيدك هؤلاء الواقفين  
أمامك دائماً السامعين حكمتك . لكن  
مباركاً الرب الهك الذي سر بك وجعلك  
على عرش اسرائيل<sup>(٢١)</sup> !

ويقول د . عبد الوهاب النجار :  
« ولعل اتصال ملكة سبأ بسليمان كان سبباً  
في وجود الديانة الموسوية في بلاد اليمن وأن  
ذلك هو الأساس الذي بنى عليه ( ذر نوس  
الحميري ) دخوله في اليهودية نكاية بالدولة  
الرومانية الشرقية التي أرسلت إلى اليمن  
التسوس مقدمة لاستعمار اليمن فلم ير  
أنكى لهم من الدخول في اليهودية وتعصب  
لها حتى قتل أهل نجران ونجد لهم الاخلاود  
وخرقهم بالنار<sup>(٢٢)</sup> .

يبدون يسوع قد تبني هذا الرأي فيشير  
إلى هذا الاتصال وآثره في ضياع الأرض ،  
فيقول على لسان الأب :

حتى أصبحنا في هذى العربة  
من ليس له أرض ، ليس له مطريا  
بلقيس

هذا هو ما بقي من الأرض .

راحة هذا الكف .

ساذاً يفعل يابلقيس الفلاح صدق

المطر ؟

إذا لم يك يملك إلا راحة كفه ..

قطعة أرض

أيقن الكف بحمرائه ؟



في اليوم الأول من يسونيو كنت

ملك ...

في اليوم الثاني والثالث والرابع والخامس

كنت ملك

وكسرناهم كزجاج النافذة .. وكنت

ملك ...

وأنا الآن ملك .. (٢١)

وبالرغم من اعتقال شمشون لريم

فما زالت هي الأقوى لمشروعية تواجدها في

وطنا بينما يصبح شمشون جسدا غريباً على

أرض فلسطين عما يدور به شيئاً فشيئاً ،

يتضح ذلك في قول راحيل نفسها :

راحيل :

لكن ما زالت ريم هي الأقوى

ما لم تكسرها

أنا لا أهلي يا شمشون (٢٢)

ونالبا استطاعت دليلة إفشاء سر

شمشون وإذلاله بدوراته حول الطاحونة

بعد أن فقد بصره ، يلود شمشون عند

« بيسو » حول الملغف في حركة جنونية ليد

مر فلسطين ونفسه مثلاً دمر شمشون للمعد

عليه وعلى الفلسطينيين لاحتيا سيق شمشون

وستقم إسرائيل معه نتيجة لا تقسمها على

نفسها أو لتصادم من المجتمع العربي داخل

إسرائيل ليصبح شوكة في جسدها الغريب .

وبالرغم من أننا لا نعرف على وجه الدقة

موقع العربة التي دارت فيها أحداث

المسرحية وعاشت شخصياتها إلا أن معظم

أحداث القصص الدينية التي استلهمها

بيسوتلور في أرض فلسطين وتشير إليها ،



كنت أطوف به ، ترضعه هدى الام

وتلك الام

يرضع من هذا الثدي ومن ذاك

الثدي ...

كان كمن يبتئ ...

كان كمن كتب عليه

أن يرضع من كل الائداء

إلا من ثدي أمه (٢٣)

واخيراً استعان بيسو بقصة شمشون

ودليلة في التوراة في اللوحة الثانية والثالثة

والرابعة من الجزء الثاني لتوضيح نكسة

١٩٦٧ وقد احتلت الأرض وأصبحت

أنهارها تجري بين أصابع شمشون الاسرائيل

أما ريم فرمى بها إلى دليلة الفلسطينية :

راحيل : أنت دليلة .

هذا هو اسمك

أما ريم

فهو الاسم السري (٢٤)

تقف هذه الشخصية في صراع مع

شمشون وراحيل الاسرائيلية ، وقد شاركت

راحيل في الاستيلاء على فلسطين ،

فسترجع تاريخ القضية بقولها :

وتبتعك عبر مئات السنوات .

حتى القت ب يساخرة .. في منتصف

الليل .

على شاطئ حيفا .

وأنا الآن ملك .

كنت تحطم كل الاشياء . وكنت

ملك ...



فيونس في التوراة عندما هرب من وجه الرب

نزل إلى يافا ، ويذكر انجيل ( متى ) ان

المسيح قد ولد في بيت لحم ، ودليلة خاتمة من

واى سورق بفلسطين ، فاستطاع

بإستلهمه للموروث الخروج من رحاب

التغريب الجغرافي إلى مكان مألوف ) .

كما استلهم ميرة « عترة بن شداد » من

التراث الشعبي للدلالة على البطولة ،

وارتبط بالتراث الشعبي لعلاقته بالمرشح :

« فالتراث الشعبي أكثر تمثيلاً لروح الشعب

ومنطقه وطرز تفكيره ومعاييره في تقدير

الأمور ، والمرشح - أساساً - مؤسسة

جامعية شعبية يجالط فيها الكاتب جمهوره

بل انه يؤلف ما يؤلف من خلاله (٢٥) يقول

« بيسو » مسترجعاً لشخصية عترة ،

معرضاً على الثورة :

انهض يا عترة العيسى

واحصل من نافذة القدس (٢٦)

استعان بيسو بالتراث التاريخي

واستلهم منه شخصيات ثورية ونضالية

سأملت في تمجيد شعبها لا مستخلص العربة

من الماضي والاستفادة من الأحداث

التاريخية ، فانقل من التراث التاريخي زورقه

ليجبر به إلى الحاضر ، مثال ذلك .

استلهم شخصية طارق بن زياد وقضية

احراقه للسفن لدفع جنوده إلى الاستسبال في

القتال ، ولكن يعلموا أنه ليس أمامهم

سوى النصر أو الموت ، وقد مال العديد من

المؤرخين العرب إلى عدم قبول هذه الحادثة

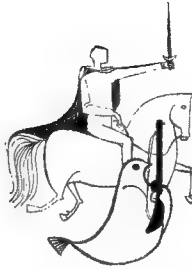
وإلا فبأن وسيلة كان يتصل طارق بموسى بن

نصير والقيادة المركزية (٢٧)



كما رمز بالعربة المتوقفة في مكان مجهول  
( التغريب الجغرافي ) إلى توقف على مستوى  
الدلالة أنه توقف حركة التاريخ عن التقدم  
الصاعد لصالح العرب ، وما دامت العربة  
واقفة فوقها الدم ، وما تكاد أن تتحرك  
حتى توشك أن تطير فتعطب في القاع وتعلق  
نوافذها وابوابها :

الكمساري : العربة تطير  
العربة طارت  
العربة تهبط (٢٩)



ويرتدى الرجل البانيو قناع « البانيو »  
كتناية عن الغرقى في أضيق رقعة والسجن  
بداخل « البانيو » ويرتدى ابن ريم قناع  
يونس والمسيح وعاصم ، وترتدى ريم قناع  
دليلة ، وقناع العرافة ، ويتصف ريم عندما  
ترتدى الأقنعة المختلفة بصفة الجنون  
والابتعاد عن التعقل في محاولة للتسلل هل  
التفكير في الثورة وفي تحريك العربة ضربه  
من الجنون ، ضرب من المستحيل ؟ وكيف  
ستتم الثورة ؟ يقول مازن متحدثاً عن ريم  
مخاطباً إياه :

مازن : تعترف بمجنونة ..  
ألق بالطفل ..

واحتفظت يائتي بالصبر (٣٠)

كما يطلق عليها الاب لقب « المجنونة »  
لاخترابها عن الواقع فهي تبحث عن طفلها  
الضائع تحت دواليب العربة ، معبرة عن  
الحزن والياس من قيام ثورة ، ويتصف ريم  
العرافة بالجنون لأنها تحاول التنبؤ بالمستقبل  
والإشارة إليه .



وتقوم هذه الأقنعة بالتغريب وعرقلة  
اندماج الممثلين في أدوارهم ، فتباعد  
الشخصيات الاقنعة والادوار ، ويرفض  
الوجه الأول في اللوحة الأولى التمثيل لاثارة  
العاطفة واتدماج الممثل في دوره ويلقى بهذا  
الفنساء ( قناع الممثل المتقص للذور )  
فيجب أن تتحول الكلمة إلى بارود إلى ثورة  
تمهداً للمسرحية الثورية .

تلقي شخصية العرافة بقناعها لترتدى  
قناع الجاسوسة خشيعة القتل فمتدا تحاول  
التنبؤ بتحريك القضية الفلسطينية من  
الحاضر المظلم إلى المستقبل تقتل فلا حركة  
إلى مستقبل في وطن محتل :

لكن آخر عرافة ،

قرأت في كف ، وفي فتجان ..

أحد الركاب ..

عين العرافة سقطت في الفتجان ..

والكف المدودة للعرافة قطعت ..

لم يتبأ أحد منذ العرافة بفضائرها  
شنت

منذ الكف المملو للعرافة قطعت

كما يقول على لسان الوجه الثالث ،  
موضحة أهمية المستقبل والتطلع إليه التخلت  
من الاحتلال :

لكن لا بد وأن يوجد عراف ..

ما أشقاء حين العراف يخاف ..

لا يجزؤ أن يتبأ (٣١)

تتحول العرافة إلى جاسوسة بعد حرب  
١٩٤٨ ، وتندهور حركة القضية  
الفلسطينية .

استخدم ببسوق هذه الحادثة للتحريض  
على الثورة والكفاح المسلح فلا أمل  
إلا بالثورة فهي الطريق الوحيد إلى النجاة  
والتححر ، يتضح ذلك من قوله :

اشعل يا طارقي .

سفنك بركان حراق (٣٢)

كما استرجع قصة موت الشهيد جيفارا  
( كتب مسرحية شريفة بعنوان مأساة  
جيفارا ) وهو رفيق فيديل كاسترو ورئيس  
جمهورية كوبا ، اشترك معه في قتال  
الدكتاتور باتستا حاكم كوبا واستطاع جيفارا  
اشعال الثورة ضده واسقاط حكمه حتى تولى  
فيها بعد كاسترو المناصر للحركات الثورية  
الحكم (٣٣)

وأشار أيضاً إلى قصة استشهاد الحسين  
بن علي بن أبي طالب في كربلاء بالعراق ،  
وقد دخل جنود ابن زياد عليه حاملين رأس  
الحسين على الأسنه .

وأشار أيضاً إلى قصص تتعلق بنضال  
شعوب أخرى لكي يدفع الامة العربية إلى  
الكفاح مثال ذلك أشار إلى « فيتنام » ليعطي  
دروساً عملية في كيفية تنظيم وحدات فدائية  
ودروساً في النضال والكفاح المسلح .

وهذا يكون ببسوق قدم القضايا  
السياسية تحت عباءة القصص التراثية ،  
ووقفت الشخصيات التراثية الرمزية في  
مضاهاة الشخصيات المعاصرة كاشفة لها .

ترتدى الشخصيات الاقنعة وتعمل أسماء  
رمزية مثل ( الوجه الأول ، الثاني ،  
والثالث ، الرجل ذو الأربعة اليضاة ..  
الخ )

وهذا يتحقق دور المسرح الثوري في حث الجمهور على التفكير وتقديم بعنوان (التغريب) بحث على التفكير في الواقع ويقوم مسافة بين الممثل والمتفرج .

وتبادل الشخصيات التعريض المباشر على الثورة فيرتدى الأب قناع الفلاح العجوز ، يسترجع الأحداث الماضية ويربط الماضي بالحاضر ، وتقدم الأم بالتعجب على تعريض الأب

الأم : بل من لا يضحك من كلماتك أنت .

أن كان احتفظ أبوك . بفتح في يده  
لم لا تحمله أنت  
لم لا تدفنه كالأبوة  
وتقاتل من أجل الثالثة ومن أجل

الباب  
لم لا تشجده كالخنجر  
تطعن وجه عدوك (٣١)

استخدم بيسو لماء كرمز محوري تدور حوله القضية العربية في حركة الصعود إلى الثورة أو الثبات عند غيبة الأمل والاحتياط للدلالة على فشل الثورة ؛ فالفرق في الماء رمز للوقوف في ظلال الابتلاع والفرق داخل بطن الحوت رمز لسقوط قضية فلسطين والعلاقة وثيقة بين الأرض والماء ، فمن ليس له أرض ليس له مطر ، إذ تتحول قطراته إلى قطرات قصدير ، وعندما يفرق الرجل البانيو تفرق قضية فلسطين وعندما يطفو بشرير إلى التمهيد لتحرك القضية ، ويجب أن يتعلم العرب الغوص في أعماق الحياة ليصلطد الحوت واستخراج البطل المنفذ من بطنه ولكن يتضاد الحوت حتى يتحول إلى سمكة كبيرة ثم إلى سمكة صغيرة يتضاد القضية واحتلال الأراضي العربية (١٩٦٧) ، وتتحول الماء إلى قطرة دم في حرب (١٩٤٨) ثم تزداد المشكلة تعقيداً عندما تتحول إلى بركة دم ثم فوق الأرض .

ريم : الفرزأل فوق الأرض .

قطرة دم  
أثر تخالب فوق الأرض  
بركة دم (٣٢)

وعندما تتحول المياه إلى انقاص :  
الأب : هلنسنا نعطس تحت  
الأنقاض . . .

عدنا نبحث بين الأنغام المزروعة تحت  
الماء وفوق الماء (٣٣) . .

ويشير إلى الأراضي العربية بانهارها (جدلة - النيل - بردى) وعندما تَحُلْ تجرى مياهها بين أصبح شمشون الاسرائيلي .

كما شاركت جدلية الحركة والثبات في الحركة الدرامية ؛ فالحركة تتضاد حتى تصل إلى الثبات بالمعكس ؛ فعود الكبريت الأخضر يتحول إلى عود بارود ثم ينمو حتى يصل إلى سيفان بارود أخضر وحب القمح تنمو فتصبح سنبله ثم سنبله رصاص ، وأصبح اليد الخمسة ربما رمز برقم ٥ إلى ٥ يونيو (١٩٦٧) تطول حتى تتحول إلى أصبع موز (أشار بأصبع الموز إلى فلسطين) ثم تنتفض لتتحول إلى أفعافى ، أفعافى خمس تتحرك هي الأخرى لتلدغ العنق ثم تنقل إلى الثدي ثم إلى العين

كما استعرض بيسو تاريخ قضية فلسطين لالقاء النور على الحاضر وتفسيره مع التراث خلق مجموعة متواصلة من التماثلات بينها ؛ فيبدأ بهجرة الفلسطينيين في حرب ١٩٤٨ ، ثم أقام علاقة بين الطفل والمسيح الثائر ، حتى ضاع الطفل وأبعد عن أمه مثلاً ضاع يوس في بطن الحوت ، وضاعت الأرض من بلقيس وسقطت فلسطين في يد شمشون .

وهذا أكون قد استعرضت تأثر المسرح المصري بالظروف السياسية من خلال مسرحية «شمشون ودليلة» واعتماد معين بيسو على التغريب (البريغيتي) في استخدامه الاقتعة وتبادل الممثلين لدوارهم كما أثرت إلى التغريب الجغرافي في مسرحيته كما استطاع بيسو تفضير التراث (الحاضر) مع الحاضر مستمراً تاريخ القضية وتطورها

القضية وتطورها

## الهوامش

- ١ - عائلة سعيد : الحركة والدائرة ، عاضرات مطبوعة قدمت لطلاب الفرقة الرابعة قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، الجامعة اللبنانية ، ١٩٧٧ .
- ٢ - معين بيسو : الأعمال المسرحية ، مأساة جيفارا ، دار العودة ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص ٣٨ .

٣ - د . أحمد العشري : المسرحية السياسية في الوطن العربي ، سلسلة اقرأ ، دار المعارف أكتوبر ١٩٨٥ ، ص ٤٦ .

٤ - انظر القرآن الكريم : سورة الصافات ، آية ١٧٨ إلى ١٤٨ . وانظر سورة الأنبياء آية ٨٧ ، ٨٦ ، ٨٧ .

٥ - انظر التوراة : يوثان ، الاصحاح الأول ، دار الكتاب المقدس في العالم العربي ، ١٩١٥ ، ١٣١٦ .

٦ - معين بيسو : الأعمال المسرحية ، شمشون ودليلة ، ص ٢٤٥ .

٧ - نفسه ، ص ٢٥٥ .

٨ - القرآن الكريم : سورة الصافات ، آية ١٤٥ ، ١٤٦ .

٩ - معين بيسو ، شمشون ودليلة ، ص ٢٧٨ .

١٠ - نفسه ، ص ٢٩٠ .

١١ - نفسه ، ص ٢٧٤ .

١٢ - انظر القرآن الكريم : سورة النمل ، آية ٢٠ إلى ٤٤ .

١٣ - التوراة : الملوك الأول ، الاصحاح العاشر ، ص ٥٥١ .

١٤ - د . عبد الوهاب النجار : قصص الأنبياء ، مؤسسة الحلبي ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٩٦ ، ص ٣٣٩ .

١٥ - معين بيسو : نفسه ، ص ٢٤٣ .

١٦ - وهب بن منبه رواية أبي محمد عبد الملك بن هشام . . . كتاب التيجان في ملوك حمر ، مركز الدراسات البنيوية بصنعاء ، ١٩٤٩ ط ١ ، ص ١٧٠ .

١٧ - معين بيسو : نفسه ، ص ٢٢٤ .

١٨ - انظر القرآن الكريم : سورة مريم ، آية ٢٦ إلى ٣٣ ، وانظر العهد الجديد ، انجيل متى ، ٢٠ ، ٢١ ، ص ٤٤ .

١٩ - معين بيسو : نفسه ، ص ٢١٣ .

٢٠ - نفسه ، ص ٣٢٢ .

٢١ - نفسه ، ص ٣١٧ .

٢٢ - نفسه ، ص ٣١٧ .

٢٣ - د . زل الدين إسماعيل : توظيف التراث في المسرح ، فصول مشكلات التراث ، مجلد ١ - عدد ١ أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٧٨ .

٢٤ - نفسه

٢٥ - انظر د . خالد الصولي : تاريخ العرب في الأندلس ، كلية منشورات الجامعة الليبية ١٩٧١ ، ص ٨٤ .

٢٦ - معين بيسو : نفسه ، ص ٢٨٥ .

٢٧ - نفسه ، ص ٤٦٤ .

٢٨ - نفسه ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .

٢٩ - نفسه ، ص ٢٣٣ .

٣٠ - نفسه ، ص ٢١٤ .

٣١ - نفسه ، ص ٢١٩ .

٣٢ - نفسه ، ص ٢٢١ .

٣٣ - نفسه ، ص ٢٨٩ .



المرض العقل، ثم محاولات الاحتواء لبعض هذه الأمراض العقلية عن طريق العلاج بالمعقار... ثم يضيف «طومسون» قائلا:

«لقد بدأ هذا النوع منذ عدة سنوات وسوف يزداد توطأً ويصعب النوع الأكبر للكشف عن السلوك البشري في كل مظاهرة...»

● ● ●

● وغنى عن البيان أن «الحليصة العصبية» هي الوحدة الوظيفية للجهاز العصبي المركزي، والنفاذ إلى هذه الوحدة هو النفاذ إلى الاداء الوظيفي للمخ. واحتواء «الظاهرة الكهربائية» و«الظاهرة الكيميائية» وكلاهما من أفضل خصائص الخلية العصبية تمكن الكشف عن طريق الأجهزة من احتواء بعض وظائف المخ ولا تقدر كلها لأن هناك بعض الوظائف والمسارات لم تعرف بعد، ولا جدال هنا بأن الاتصالات العصبية بين مركز ومركز أو بين «بنية» و«بنية» و«بنية» أخرى يصل بنا إلى تعقيدات مذهلة، لكن هذا الفرع السالف الذكر استطاع أن يجدد تواجدها والاتصالها بالمشعب، وكانت التجارب أيضاً مدهلة في هذا الصدد... ولقد أدت هذه التجارب إلى تدمير كامل لأغلب نظريات علم النفس الكلاسيكية التي أصبح مصيرها الآن متحف والمخزيات، ومن أبرز هذه النظريات نظرية التحليل النفسي التي لا نجد الآن أي سند تركز عليه في تفسير أسباب المرض العقلي على وجه الخصوص...

● ومن هنا نجد أن التوغل في هذه «الشبكات العصبية» والاتصالات التبادلية بين شبكة وأخرى قد كشف الكثير من ظواهر المرض العقل أو حالات الاكتئاب الحاد، والقلق الخ... ومن هنا أيضاً تبدأ المراحل الشاقة من هذه «الوحدة العصبية»، وقبل أن نستعرض بإيجاز شديد للغاية الاداء الوظيفي للخلية نعود إلى الجهاز العصبي وهو في مرحلة الخلق والتكوين...

### بدايات الجهاز العصبي ومراحل التكوين:

لا تكفي الصفحات الطويلة لنشرح عمليات التكوين، ولكننا باليجاز شديد للغاية سوف نشير إلى ما يلي:-

● إن هناك ما يطلق عليه اسم: «حويصلات المخ الثلاثة» - راسية في

## يوسف الحجاجي

المرض العقل؟! وكيف يتطور على مر الأيام؟! كيف ينشأ «الجبل» قبل أن يصل الإنسان إلى مرحلة متقدمة من العمر أو ما يطلق عليه اسم: «جيل ما قبل الشيخوخة» "Per seniled ementia" ما هي أسباب القصاص - أخطر وأكثر امراض العقل؟! استفسارات كثيرة أجاب عليها هذا الفرع الجديد والحظير... فرع «العلم العصبي».....

● ولا جدال بأن هذا الفرع مازال في عهده، ومن هنا فإن الكثير من الاستفسارات لم تجد الأجوبة الشافية فما زالت هناك وظائف وشبكات عصبية مجهولة داخل المخ البشري، وفي هذا الصدد يشير «ريتشارد طومسون» وهو حجة في هذا الفرع في كتابه... «مدخل إلى العلم العصبي»... - «المخ» -

"The Brain- An introduction To Neuroscience"

بأن كشف «الشبكات العصبية» داخل المخ وما تفرزه هذه «الشبكات» من مواد يطلق عليها اسم: «النقلات العصبية».. "Neuro transmitters" ستوف يكون فتحاً للكشف عن أسباب وظهور وغو

سير تشارلز سكوت شرنجتون، الحائز على جائزة «نوبل» عام (١٩٣٢) ... من خلال تجارب هذا العالم الكبير وبحثاته في كل مناطق «الجهاز العصبي المركزي»، وعلى الأخص في نطاق «المستوى القشري» للمخ كانت هناك الفكرة الواجدة إلى «الخلية العصبية» أو الوحدة الوظيفية للمخ البشري... ونقودنا هذه الوحدة ضمن بلايين الوحدات إلى عهد الأمور وأكثرها دقة من حيث التركيب أو الاداء الوظيفي، ومنذ سنوات قليلة ظهر فرع جديد وخطير يطلق عليه اسم: «العلم العصبي»... "Neuroscience"

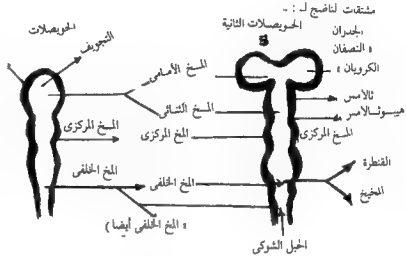
تتاول بالبحث والكشف من خلال أدق الأدوات والأجهزة خصائص الخلية العصبية في اتصالاتها المقعدة والمتشعبة مع خلية عصبية أخرى، وظهر أمامنا ما يسمى «بالظاهرة الكهربائية» و«الظاهرة الكيميائية» لهذه الخلايا والتلازم بينهما لكي تحدث «البضبة العصبية»

● وتعتبر الظاهرة الكهربائية للخلية العصبية من أدق التخصصات في هذا العصر... وتلازمها كما قلنا «الظاهرة الكيميائية» التي من خلالها استطاع الكشف أن بين لنا الكثير من أسباب نمو وظهور المرض العقل... ومن هنا ظهرت هذه الاستفسارات الملحة... كيف ينشأ





- ثلاث مناطق رئيسية للمخ يجرى تكوينها خلال الأسبوع الخامس للتكوين ....
- مناطق للمخ تأخذ في النمو حيث نجد أن « تركيزات نوعية » تبدأ في الظهور



الحس « والعصلات » ... ويقوم « الجهاز العصبي الطرفي » بإبلاغ المركزى بخصوص حالات التغير ويقوم حينئذ بإبلاغ قاراته ، أو نقل قاراته إلى العضلات والغدد ...

ويقسم « الطرفي » تقسيماً فرعياً إلى أجزاء « سوماتية » و « اتونومية » ، وكلهما يحمل أعصاباً موزعة حسية « Affe- rent Nerves » تقوم بنقل الرسائل من المستقبلات إلى الجهاز العصبي المركزى ، ثم « الأعصاب المصدرة الحركية » « Effe- rent Nerves » تقوم بنقل المعلومات من الجهاز العصبي إلى « العضلات الهيكلية » ...

وفيما يخص بالجهاز العصبي المستقل ... (ANS) فإن هناك نوعين من « لمرات المصدرة الحركية » « سمبتاوى » و « ويراسمبتاوى » ولا نريد أن ندخل في تفاصيل متقدمة ، ونشير بأن الأعصاب السمبتاوى تعمل هنا لكي تنشط الأعضاء وتقوم بتبتيق الطاقة اللازمة للجسم أثناء حالات التوتر أو الضغط الذى يواجهه الإنسان ، بينما « الأعصاب الباراسمبتاويه » تعمل في اتجاه معاكس لكي تستمد الطاقة وتحافظ عليها ... وهناك الكثير من الأعضاء التى يتم « تعصيبها » بواسطة كلا النوعين من الأعصاب ، وذلك بحيث آخر ... نأى عن الدخول في مجالاته المعقدة .. انظر الشكل (١٠٣) ..



● عندما نعود إلى الخلايا العصبية نجد أن هذه الخلايا المعقدة قد نظمت في « شبكات » يطلق عليها اسم : « الشبكات العصبية » « Neural Circuits » أو « الممرات » ، وتنظم هذه الخلايا أيضاً بطريقة نجد من خلالها أن « محوراً عصبياً واحداً » « Axon of one Neuron » - فى نطاق هذه الشبكة - يكون هنا « تلافقات » مع « الزوائد الشجرية » « Dendrites » لينودون آخر - عليه عصبية أخرى - « والتلاصق » بين النيودونات يطلق عليه اسم : « سينابس » « Sinaps »

وفى واقع الأمر نجد أن اثنين من « النيودونات » لا يتلامسان ، كلاهما يتفصل بواسطة « فجوة » أو « ثغره » لا ترى إلا تحت « المجهر الإلكتروني » ، ويطلق عليها اسم : « Syaptic Cleft » - وهي « الفجوة » ما بين النيودون الناقل

الحسية « - خلايا عصبية حسية » - إلى الجهاز العصبي المركزى ويطلق على هذا اسم : « الانتفاخ أو « التوصيل » ، وفى داخل هذا الجهاز نجد أن للمعلومات المقدمة بواسطة « النيودونات الحسية » يتم تفسيرها على أنها إشارة الخطر ، وهنا تتحدد الاستجابة الملائمة ، وفى أثناء ذلك نجد أن « النيودونات الحركية » - خلايا عصبية حركية - تقوم بنقل الرسالة إلى العضلات التى تم اختيارها أو إنتخابها لكي توجه هذه العضلات إلى فعل معين ، وغنى عن البيان أن هذه العضلات أو الغدد هى ما يطلق عليه اسم : « المنفذ أو « المنفذات » « Effectors »

● وهناك تقسيمان رئيسيان للجهاز العصبي هما : « الجهاز العصبي المركزى » ، و « الجهاز العصبي الطرفي » والأول (CNS) يتألف من : « المخ » و « الحبل الشوكي » ، ويعمل هنا كمركز للفطيط للكبائن المضوى برمته ، وفيما يخص بالجهاز الثانى (PNS) فهو يتكون من « المستقبلات الحسية » - « لاسية سمعية - بصرية . والأعصاب التى تعتبر مخطوطاً للاتصال

● « اثني عشر زوجاً للأعصاب الدماغية » « Cranial Nerves » ، واحد وثلاثين زوجاً من « الأعصاب الشوكية » ، تعمل الحبل الشوكي مع أعضاء

ولكنها بدلاً من ذلك ترسل اشارات إلى « مراكز الفطيط » لمحلل الشوكى ... وببساطة تأمر مراكز الحبل الشوكي لكي تقوم بانجاز الوظائف اللازمة ... ويضيق المجال هنا لشرح الاتصالات المتبادلة بين المخ في مراكزه العليا والحبل الشوكي ، والمسارات الهابطة من المخ إلى الحبل والمساعدة من الحبل إلى مناطق معينة في المخ .. فهذه المسارات العصبية من حيث « الموضع » - « الأصل » و « الانتهاء » و « الوظيفة » ، هو ما يصل بنا إلى تعقيدات سوف نأى عنها في هذا الصدد ...



التنظيم والتقسيم - والتلافقات العصبية : يتفرد الجهاز العصبي في تركيبه وتنظيمه والتعقيدات لأفعال الفطيط التى يقوم بها ، فهذا الجهاز يتلقى ملايين المعلومات من أجهزة حسية مختلفة ويقوم بتكامل هذه المعلومات لكي يؤدى وظيفته أو يحدد استجابته ما .. وفى هذا الصدد يشير البروفوسر « ولیم داليس » و « والدرايرال » والفسيولوجيا «

« Humon Anatomy and Physiology »

الطبعة الأمريكية - بأنه عندما يواجه الإنسان الخطر في صورة إشارة فسان للمعلومات تنتقل بواسطة « النيودونات

للتناقلات العصبية والنيرونات المستقبل .

انظر الشكل - ( ١٠٥ )

وليزيد من التفاصيل . نجد أن الخلية العصبية التي يطلق « محورها العصبي » و التناقلات العصبية » يطلق عليها اسم : "Pre synaptic Neuron" ، والخلية العصبية التي تتلقى « التناقلات العصبية » يطلق عليها اسم : "Post synaptic Neuron" .

وفي نطاق الجهاز العصبي تنتقل الأشارة من خلية عصبية إلى أخرى . انظر الشكل ( ١٠٤ ) حيث نجد أن « التلاصق العصبي » يتلف من « إرتشاق » لمحور الخلية العصبية الناقلة ، « منفصل » عن « الزائدة الشجرية » وللخلية العصبية المستقبلية بواسطة « الفصحة » التي أشرنا إليها من قبل . . .

وتشير العلامة الفسيولوجية و جوان « في كتابها « التشريح البشري والفسيولوجيا » الطبعة الأمريكية - "Human Anatomy and Physiology" بأن « محرات التوصيل » ليست بسيطة ، وذلك عندما يتصل « المحور العصبي » للخلية العصبية الناقلة مع « الزائدة الشجرية » للخلية العصبية المستقبلية . . . "One Axon to One dendrite Pattern"

إن الأمر فيها يختص بمحرات التوصيل احد من ذلك بكثير . . في حالات الاتصال العصبي . . وهذا ما سوف نأتى عنه أيضاً

لأننا سوف ندخل في مزيد من التعقيدات . . .

• • •

ومن هنا نعود بإيجاز إلى هذه الاتصالات بطريقة مبسطة . . .

في مرجعها الكبير بعنوان : « التصورات للتشريح البشري والفسيولوجيا » .

"Concepts of Human Anatomy and Physiology".

يشير المألان Kent Van Degraff . .

ورفقه Stuart Fox . . بأن « السينابس » هو « إتصال وظيفي » "Functional Connection" ما بين « نيودون » - و خلية أخرى ، وفي نطاق الجهاز العصبي هذه

الخلية الأخرى هي أيضاً « نيودون » - .

وبذلك نجد أن « السينابس » - « نيودون » - « نيودون » يتضمن الاتصال ما بين محور خلية عصبية واحدة والزوائد الشجرية - جسم الخلية - أو المحور للنيودون التالي ، وهذه الاتصالات تسمى

على التوالي . . . ( انظر الشكل ( ١٠٦ )

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

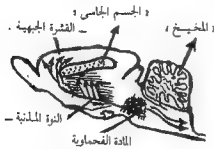
• • •

• • •

• • •

• • •

شكل ( ١٠٧ ) حيث تظهر محرات الدوامين من مخ الفأر . . .



• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

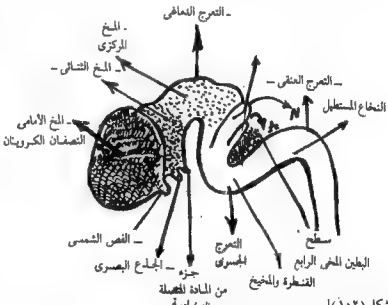
• • •

• • •

• • •

• • •

• • •



الشكل ( ١٠٢ )

• • •

شكل (١٠٥)

نلاحظ هنا «التجسوة» التي يطلق عليها "Synaptic Cleft" ٢٠٠-٣٠٠ أنجستروم "Angstroms" ويشار إليه بهذا الرمز (A).



يسمى «Betz cells» نسبة إلى العالم الروسي فلاديمير بيتز ... (١٨٣٤ - ١٨٩٤)

وهذه الخلايا الهرمية المتصلة هي الخلايا التي تربط حاورها إلى «الحبل الشوكي»، وتعتبر المسر الحركي الرئيسي، وتتواجد في الطبقة الخامسة من «القشرة المخية» ...

وهناك ناقلات عصبية أخرى يتم ذكرها في هذا المجال ... ويطلق عليها اسم :- «حمض غابا» GABA وتبدو أهمية هذه الناقلات العصبية في مراكز القسط أو «عرات القبط الحركي» المركزية، ويتابع «هوارد» تحليلًا في بحثه الطويل بأن نقص GABA في بعض مناطق المخ يؤدي إلى ظهور مرض يسمى :- «زمن هنتجتون» "Huntington Chorea" وهو مرض خطير يتميز بظهور «الحركات اللاإرادية» للأطراف، أو «عضلات الوجه»، ثم ينتهي هذا المرض بحالات «الحبل» والوهل !! وقد قام بتشخيصه بدقة العالم الأمريكي الكبير «جورج هنتجتون» (١٨٥٠ - ١٩١٦)، وهذا «الحصص» من ناحية أخرى يلعب دور الفعالة «كامل كفى» في المخ و«الحبل الشوكي»، وفي استقبال الأم !!

ومن هنا يقرر «هوارد» أيضاً بأن معارفنا عن «الناقلات العصبية» تزايدت خلال السنوات الأخيرة، وأن هناك بعض «الناقلات العصبية» تظهر لها تأثيرات وقتية على الحالة العصبية المستقبلية ... "Post Synaptic Cell" وبعض الناقلات الأخرى

قد تأخذنا الاستمرار دقائق أو حتى ساعات !!



وإذا ما عدنا إلى «الاستايل كولين» نعود هنا إلى «ريتشارد طومسون» في كتابه السالف الذكر فهو يقضى أثر هذه «الناقلات العصبية» برمتها وصلتها الوثيقة بالأمراض العقلية، ويقدم تحليلًا وآيًا عن هذه المادة وما يصيبها من نقصان أو زيادة داخل «الشبكات العصبية» للمخ البشري، وفي الباب الخامس من هذا المرحع بعنوان :- «الناقلات العصبية» والشبكات الكيميائية» في المخ يتعرض العالم الأمريكي «جيل ما قبل الشيخوخة» أو ما يطلق عليه هنا :- "Alzheimer's disease" وينسب إلى العالم الألماني الشهير «الزيمير» (١٨٦٤ - ١٩١٥) ..

وفي هذا الصدد يشير «طومسون» أن عليه التشرح قد لاحظوا أن هناك اثنين من الولايات كلاهما يكون «حزمة متصلة» لـ : «نيودونات» ACH، وحصل ذلك لتوجد هناك نواه واحدة لـ ACH في المخ الأمامي ويطلق عليها اسم : "Nucleus basalis"

● انظر الشكل (١٠٦) وهذا التركيب يتبع في «الجزء القاعدي» و«للمخ الأمامي» .. و«المحاور العصبية» وتسقط إلى «مناطق المخ الأمامي»، وصل الأنص إلى تركيب معقد يطلق عليه أيضاً اسم : «حصان البحر» "hippo-campus" ثم «تسقط» إلى «القشرة المخية» ...

ويواصل «طومسون» تحليله قائلاً :- «لا يعرف سوى القليل بخصوص أجهزة (ACH) للمخ البشري، ولكن عمل أي الأحوال نجد أن الاكتشافات الجديدة قد اقترحت بأن هذه الأجهزة قد تلعب دوراً خطيراً فيها يتخص بالطوائف العقلية السليمة ... ولا جدال بأن الزيادة الأخيرة في معارفنا عن هذا المرض - «جيل ما قبل الشيخوخة» - قد ظهر من خلال أبحاث «تجاروب» «جوزيف كويل» "Joseph Coyle" ورفاقه في البحث داخل جامعة «هوكينز» ... فقد قام هؤلاء الرواد الكبار بفحص «أفخاخ» بعض المصابين بهذا المرض - وقد رحلوا عن هذه الحياة - ووجدوا أن هناك فقدان الواضح للخلايا في هذه «النسوة» والتي تحتوي «نيودونات» ... (ACH) والتي يتم «إسقاطها»



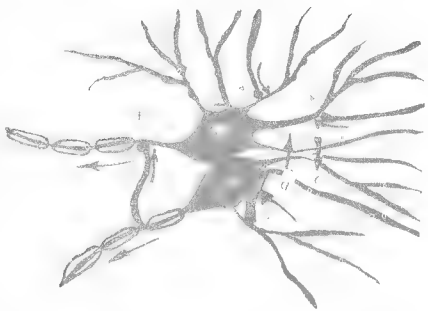
### ● شبكات الدوبامين

عقب هذه الجولة السريعة نغف أمام «الخلايا العصبية» التي تطلق مادة «الدوبامين» وتحتوي عليه "Dopamine"، وهذه المادة بارزة في مناطق «المخ المركزي» أو أجزاء المخ المركزي ... ويضيق المجال لكي ندخل في تفصيلات لشرح مناطق «المخ المركزي» ووظائفه المعقدة، ونشير بإيجاز بأن «الدوبامين» يوجد في منطقة تسمى :- «المادة القفصاوية» "Substantia nigra"



٣٤  
● التثنية  
● العدد  
١٠  
١٤  
١٥  
١٩٨٤ م

أغاط ختلفة للتلاصقات العصبية (a) تلاصق محور مع زائدة شجرية ، (B) تلاصق محور عصبي مع محور عصبي آخر ، (C) تلاصق زائدة شجرية مع زائدة شجرية أخرى ... ، (D) تلاصق محور عصبي مع جسم الخلية ...



ورغم أن للمرر قد يظهر منه الوضوح الكامل ...

إن أجسام الخلايا العصبية التي تحتوي «الدوامين» تقع في المخ المركزي «تالية» إلى «اللادة الفحصاوية» ويتم «الأسقاط» أو الإرسال إلى «مناطق المخ الراقية» - القشرة المخية - وعلى الأخص «الفصوص الجبهية» ...

● ونظرية الدوامين أو إفتراس نشأة الفحصام يشير في المجاهه بأن «جهاز» الدوامين «الثالث في المخ يعمل نشاطاً متزايداً أو يستخدم دوامين أكثر 111

وهي منطقة «مصطبغة» بمادة سوداء حيث «المحاور العصبية» للنيورونات «تسقط» إلى مناطق «المخ الأسامي» وتلعب دورها البارز في «الاستجابات العاطفية» ...

ولا جدال بأن «شبكات الدوامين» في المخ تعتبر من أهم الشبكات لأن «الشبكة» والتي تم كشفها أخيراً تتصل إتصالاً وثيقاً بأخطر أمراض العقل - الفحصام -

وهناك شبكات ثلاث نذكرها بإيجاز شديد :-

● «الشبكة الأولى» «عملية» كما يشير طومبسون وتوجد في بنية غيبية تسمى :

«الهيبيوثالامس»

● «الشبكة الثانية» انظر الشكل (١٠٧) هي «مركز عصبى» من «اللادة الفحصاوية» إلى «النواة المزنبية» .. Caudate nucleus

وهذا «المركز العصبى» أو «المسار العصبى» يسمى «المسار الفحصى الخطى» ، وينشأ في ما يقرب من (١٠٠,٠٠٠) «نيورون» - «خلية عصبية» - تكون «للادة الفحصاوية» ...

● ● ●

وفيا يخلص «بالشبكة الثالثة» والخطيره يشير «طومبسون» بأن وظائف جهاز «الدوامين» لم تفهم بعد الفهم الكامل

وهذه الفكرة قد تم تطويرها عقب الاكتشاف عن طريق المصادفة للعقاقير التي تبو شمره في شفاء «أعراض الفحصام» حيث توجد هناك عقاقير مختلفة وهي «المقاير المضادة للذهان» وهي (Thorazine) ... (Haloperidol) ...

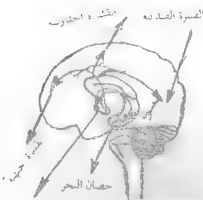
وقد يملك الإنسان العجب عا إذا كان «مرض باركنسون» - «الشلل الرعاش» - ناتج أو متولد من هبوط «الدوامين» ، «الفحصام» يعود إلى نشاط متزايد لهذه اللادة !! ولكن لا علاقة قد يظن انها متواجده لأن مرض «باركنسون» يتضمن «شبكة الدوامين الثانية» و «الفحصام» يتضمن «الشبكة الثالثة» - ولكن لسوء الحظ توجد هناك علاقة في حدود التأثير للعقاقير ، ومعنى ذلك انه عندما يعطى المريض بمرض «باركنسون» «المقار اللازم» فانه قد يزيد «مستويات» الدوامين في «الشبكة العصبية» - وفي الواقع أن هناك مجموعة لا بأس بها من المصابه بمرض «باركنسون» قد تطورت أعراض الفحصام ، أو ظهرت عليها أعراض الفحصام !!!

● ● ●

ثم يواصل «طومبسون» رحلته لكي يناقش بعد ذلك «مسارات الألم في المخ» وهي المسارات التي يقدم «العلم العصبى» تحليلها شاملاً لها ، ثم يواكب هذا الشرح أيضاً من جانب «جيوتن» لكي يفسر «بافاضة» جهاز ضبط الألم في المخ ، و «الجبل الشوكى» ومكونات هذا الجهاز ، وكيف يتخفف «إشارات الألم» عند نقطة الدخول أو الولوج إلى «الجبل الشوكى» ، وذلك بحيث معقد أخسر يضيئ المجال للدخول في تفاصيله ...

● ● ●

واخيراً وليس آخراً نجد أن بحث «الخلية العصبية» هو البحث الرئيسى للدواء الوظيفى للمخ ، ومن هنا تلقى هذه الاستفسارات .. كيف تعمل هذه الوحدة العصبية في اتصالها مع وحدة أخرى ؟ ما هي طبيعة النبضة العصبية . 11٩ ما هي آثار المواد الأثرية «والمواد الكفية» ؟ ما صلتها بأمراض الاكتئاب والجنون ... «والمهلوسات» وصرع الشخصية 11٩ هذا ما سوف يجيب عليه هذا الفرع الجديد - فرع العلم العصبى - خلال السنوات القادمة ●



الشكل (١٠٦) أجسام الخلايا (ACH) متواجدة في نواة عند القاعدة للمخ . ويتم إرسالها بشكل واضح إلى القشرة المخية وحضان البحر -



## فريفة

محمد إبراهيم أبو سنه



بقايا طواويس في الأفق ..  
.. هدى سناء تزين أركانها ..  
.. بالدموع التي تتساقط في لحظات الغروب ..  
وهذا سحاب تمزق  
فوق نواصي الجبال ...  
.. على هيئة الطير يسعى ...  
.. سحاب على هيئة الكائنات التي تتعارك  
فهو تنازل أندادها  
والغزال الذي فر من موته  
يتراقص بين شباك الغناء الجديد  
لماذا الأسى في خريف المغيب ؟  
يبعثر هدى العمون الحفيدة ..  
خلف السنين التي أكلتها الطحالب ..  
.. خلف الليالي التي ..  
هرولت في الجراح التي لا تطيب  
لماذا الأسى في خريف المغيب ؟  
يبذل وجه الأحبة بالماء ..  
.. في شرفات المساء البعيد ..  
.. ويسأل هذا الزمان البخيل ..  
.. قليلاً من الوهم ..  
تأوى إليه القلوب  
ويرحل فيه السراب المخادع ..  
.. حتى يكف النداء الملح ..  
.. ويهدأ هذا الوجيب  
زوايا من الظل ..  
.. هذا وماذ على حافة الأفق ..



فوق السحاب الذي مزقته رياح  
تسافر بين جنوب البطاء  
وشرق النحب  
لماذا الأسى في خريف الغيب ؟  
يباغث هذا النداء الأخير ..  
.. عن القلب للحب .. هذا  
السؤال الأخير ..  
.. من الورد للماء  
هذا الوميض الذي  
يترأى كحلم نجيب  
لماذا الأسى في خريف الغيب ؟  
يفجر في كل شيء  
سؤالا صنيًا ولكنه لا ينبغي ◆

. . . . .  
 . . وهذي نوافذُ تفتح فوق الصحارى  
 وزهر ييوح بأخزانه للنساء  
 . . اللواتي تأملن أعضاءهن  
 دفين الرمايا وفارقن  
 ما خلفته الطيوب  
 تنأرا على ما تبقى من الجسد المضمحل  
 يناشدن خمر الليالي القديمة  
 كأساً ويلهتن بين جبال الثلوج اللهب  
 لماذا الأسى في خريف المغيب  
 يبللُ صوت الأغاني القديمة . .  
 . . بالأوجه الغابرة  
 تفر الغزالة . . تسقط بين خجالب . .  
 هذي الفهود التي تتعارك



## الغالب

- هنا -

فألقوا بأنفسهم تحت الماء ، ساعات وساعات ، وهم يستبدلون أنياب الهواء . وعائلتنا تقف على أطراف أقدامها ، ترمق المياه بغيظ وكراهية ، أسفل شجر الطريق ، الذي طالما رأى جولتنا ، في ليالي الصيف المظلمة ، يأت بشبكة الصيد ، وأجده ببنديقة الصيد ، له البلطي والبياض ، ولى اليمام والعصافير ، كان يحب البحر ، وأحب الفضاء .

وعندما تغيب بيوت مسطرد وبهيم ، خلف ظهورنا ، نتحدر من طريق مصر الإسماعيلية الزراعي ، إلى شط « الحلوة » حيث الحشائش المنعداة ، ونقنقة الضفادع ، وإنسياب المياه .

يتلخح الحسيبي ملايسه ، يكومها تحت حجر كبير ، حيث يجرفها التيار ، يجرى بوازنها على الشط ، وهو يمسك بظرفها في قبضته ، إلى أن تستقر في القاع ، ينتظر عليها بعض الوقت ، ثم يسحبها حاملة بالقواقع والأسماك تتلوى وتتغازل .

ولما يشقشق النهار ، يلقي بجسده في « الحلوة » ويفطس ، ثم يطل برأسه ، هناك ، بعيداً عن الشط ، بين الموج ، وتحت ضباب الفجر يلوح لنا يديه ، ويصبح بأسمائنا :

- يا عيسى ، يا عتر ، يا كمال ، يا رجب .

- أُرْجِع يا حسيبي .

- الجرح منكم يأتيه هنا .

ويوم ، في مكانه ، كالبط والكلاب والضفادع ، يرشنا بالمياه ، وينام على ظهره ، يسبح مع التيار ، ثم يتقلب على وجهه ، يشق الموج بصدوره ، ويضرب الماء بذراعيه ، ويظل يبتعد ، وحجمه يصغر ، إلى أن يختفي تماماً عن أبصارنا .

وفجأة ، نراه ، فوق رؤوسنا ، ميللاً بالماء ، يحوم حول الحفرة ، التي حفرتها ، وبيننا بها بيتاً للثار ، لنشوى السمك يخفف جسده تحت أشعة شمس الصباح وناكل ، حتى يمتلئ بطوننا ، ونستلقي على العشب ، يمز البنديقة بجوارى ، ويقول :

## إبراهيم الحسيبي

- الحسيبي غرق .

قال أخى ممدوح . كروها مرة ثانية ، ومضى . تفلقت الخبير يبرود شديد ، أشعلت سيجارة ، أطلقت نفثة الدخان ، وذهبت إلى دورة المياه ، إشتلت ، بعدما تخلصت من أوساخى ، وفيرت ملايسى دون معاونة من أحد ، فاجتمع هرولاً إلى هناك .

هجرت عائلتنا بيومها ، الكبار والصغار ، رجالاً كانوا أو نساء ، إلى الشط ، ترقب المياه ، وتتابع الموج ، موجة وراء موجة ، وأنا بداخل يمين ، بأن الحسيبي لم يفرق ، وسوف يخرج ، بين لحظة وأخرى ، من مخبئه ، وهو يضع كفيه في وسطه ، ويطلق ضحكته المجلجلة ، إلى أن أصيبت أختى آمال بأول نوبة صرع في حياتها ، حين لحت ، قمة رأسه ، طافية ، للحظة ، على الماء ، وإختفت .

ولما جاء النواصون ، قرب حلول المغرب ، أشارت لهم بسبايتها وقالت :



— اليمام والمصافير على الشجر ، عليك الغدا .

ولما نزع الحسيني من « معوج » إلى « بيتيم » ، في الثالثة عشرة من صمره ، ليد بجوار الراديو يومين متصلين ، يدير المؤشر يمينا ويساراً ، ثم قال :

— هات لي محمد طه .

قلت : لا يذيعون محمد طه إلا نادراً .

حمل الراديو ، يهدوه ، إلى أصلي ، وتركه ، يسقط على الأرض مهبطاً . انفجرنا في الضحك ، ولم يكن أمام أمي ، إلا أن تصفر ، وتضفر ، وتحمّر ، وتضرب كفاً بكف ، وترسل لأبي في القرن ، وتقول :

— ليس له مكاناً بيتنا ، هذه القرن .

قال أبي في صرامة :

— له البيت والقرن وأولاد صمه .

وفي اليوم التالي ، شغله في محلات القالة ، مع أخي الكبير ، الذي شج رأسه بمسورة حديد ، فسأل دمه قنطاراً طرد أبي أخي الكبير سنة متصلة من البيت ، وقال :

— سوف أفتح له دكاناً ، وأزوجه آمال .

من ثمانية أيام ، عندما عدت من أربعين أبي ، أثنان الحسيني على دراجه ، خلف كشك سميد محمود ، رمى نفسه في حفصتي ، وبكى ، وعمرى جسده ، وقال :

— صبي مذكور ، يضربني ، هذه الأيام ، كثيراً .

لم أرد عليه .

قال : هو يعرف إنني معكم .

قلت : لماذا لم تحضر جنازة أبي ؟

قال : يريد أن أترك القرن لزوج ابنته .

قلت : كنت في حاجة إليك هناك .

قال : ترك لكم كل شيء .

وانصرفت .

قال زقلط القرآن : حاولت أن أمتعه ، كان متعباً ، ظل يعمل ، بمفرده ، طول الليل ونصف النهار ، أمام القرن ، لكنه أصبر ، واندفع ، على غير عادته ، يسبح ضد التيار ، وحبر للبرّ الثاني بسلام ، أشار لنا بيده من هناك ، ثم خاص بضمة أمتار ، وعام مع التيار ، قلنا : غاد إليه هدوئه . وفي منتصف « الحلوة » كان يدفع ذراعيه بصحويه ، ويفطس ، ثم يطفو ، ويفطس ، ويفطس المياء ، ويصبح بأعلى صوته :

— إلحقني يا زقلط ، إلحقوني يا ناس ؟

اعتقدنا أنه يمزح ، إلى أن غاب تماماً تحت الماء .

نفدت أنابيب الهواء ، وطلع القواصيون من الماء ، وما معهم إلا قطعة الملابس الوحيدة التي كان يرتديها ، خلعوا جلودهم ، وحزموا حقائبهم ، وقال رئيسهم :

— الجحفة جرفها التيار .

لأنصرفنا



## حوار مع نهاد شريف حول أدب الخيال العلمي

أجرى الحوار : عباس محمود عامر

- = نهاد شريف .
- = من مواليد محرم بك بالإسكندرية عام ١٩٣٠
- = عضو مؤسس في اتحاد الكتاب بمصر
- = عضو في أكثر من جمعية ونادى للعلوم والأدب
- = صدر له روايتان إحداها بعنوان « قاهر الزمن » ،
- والثانية بعنوان « سكان العالم الثاني »
- = كما صدر له أربع مجموعات قصصية تحت العناوين
- الآتية :
- ١ - « رقم أربعة بأمركم » ٣ - « الذي تحدى الأعصار »
- ٢ - « سلسلة الزيتونية » ٤ - « أنا وكائنات الفضاء »
- = عرض له فيلم سينمائي عن روايته « قاهر الزمن » في
- دور السينما
- = له تحت الطبع : رواية بعنوان « الشيء » ، ومجموعة
- قصصية بعنوان : - « نداء لولو السر »
- حصل على الجائزة الأولى لنادى القصة في روايته « قاهر
- الزمن » سنة ١٩٦٩
- حصل على الجائزة الأولى لنادى القصة في قصة « عندما ينفى
- الجراد » سنة ١٩٦٩
- حصل على الجائزة الثانية لنادى القصة في قصة « نهر السعادة »
- سنة ١٩٦٩
- حصل على الجائزة الرابعة في القصة القصيرة عن قصة « حادث
- غامض » سنة ١٩٦٩



أدب الخيال العلمي هو الأدب الذي يتناول إنجازات العلم والأفكار العلمية ، والإستكشافات العلمية ، والتصورات العلمية ونظرياتها ، ثم إنجازات العلم وتطوره الصالح منه ، والضار من خلال الأعمال الدرامية ..

فأدب الخيال العلمي يمزج بين العلم والأدب ، فالعلم قائم على أشياء وتجارب مؤكدة ، ونظريات وأفكار تطبيقية يعتبر الأرض أو القاعدة المحسوسة ، والأدب قائم على الخيال الذي يتصوره الأدب والذي يترجى إلى أبعاد أخرى غالباً ما تكون مستقبلية ..

فأدب الخيال العلمي هو الأدب الوحيد الذي يعرفك عن طريق مشرق أو طريق يشبه الجرعة الغير محسوسة بما يسير بجدا في تيار العلم والتكنولوجيا والتطور في عالم الأمل واليوم والمستقبل .

هذه هي مغاليم أدب الخيال العلمي لدى القاص والروائي التخصص في هذا المجال الأدبي « نهاد شريف » .. من هذا المنطلق نستطيع أن ندخل إلى هذا العالم المجهول .. عالم أدب الخيال العلمي من خلال هذا اللقاء ..

:- فكرة أدب الخيال العلمي كالبور .. لما جلدوها ، وأرضها التي نبت فيها . لكنها أصبحت كالجنود تزرع في أرض أخرى .. حدثنا عن هذه الفكرة ؟

— هناك نظريتان .. يمكن أن نتوصل من خلالها إلى الإجابة على هذا السؤال .. النظرية الأولى تقول .. أن أدب الخيال العلمي يمكن أن نعتبره أدب خيال علمي منه بدايته يفهمه العلمي الدقيق — إلا ابتداء من « جول فرن » أحد رؤاد هذا الأدب في فرنسا ، « هيرت جورج ويلز » أحد رواه أيضاً في إنجلترا .. فنلاحظ أن ولادة هذين الراشدين متقاربة ، وروايتا أيضاً متقاربة ، ونستطيع أن نقول أنها عاشا



من القرن التاسع عشر حتى القرن العشرين ، وأنها أول من أبرزوا فكرة أدب الخيال العلمي .

والنظرية الثانية تقول أن أدب الخيال العلمي له مقدمات وجلود ترجع قبل ذلك ، ويمكن الرجوع إلى الجنود القديمة ..

فأنا أقول إذا كنا سنرجع إلى الجنود الأولى .. فإن هذه الجنود عربية .. ويجب أن نؤكد هذا .. وأنا نجت والحمد لله في أن تؤكد هذا في الخارج عن طريق أحد المستشرقين الألمان الذي أثبت له أن الخيال العلمي في بعض فروع بداياته المؤكدة بدأها العرب .. مثل « اليوتيا » وهي المدينة

الفاصلة أول قصة من أدب الخيال العلمي في التاريخ والتي كتبها « أبو نصر محمد الغراب » في القرن العاشر الميلادي في قرية الغراب بتركيا .. ويعود الزمن سقطت هذه القصة ومؤلفها في بحر النسيان ، وظهر على غمها .. بل ظهرت هذه القصة مرة أخرى في « اليوتيا » التي كتبها « السير توماس مور » .. من هنا أن قل تأسيس « اليوتيا » من « الغراب » إلى « السير توماس مور » الذي إلتبسها .. لكننا نؤكد أن « اليوتيا » أسسها « أبو نصر محمد الغراب » .. فنقول أن فكرة أدب الخيال العلمي بدأها عرب ..

ونتكلم أيضاً عن « أبو بكر محمد ابن توفيل » الفيلسوف الذي عاش في مراكش في القرن الثاني عشر وكتب قصة « حي ابن بقطان » وهي قصة فلسفية تدور حول طفل ولد .. وأرضته حيوان .. وعاش وحيداً في جزيرة .. ويفكره ظل يتنقل ويتدرج عبر سلم المعرفة حتى إهتدى بذكائه وفطرته ، ودقة ملاحظته للإيمان بالله خالق الخلق ومصدر الوجود ..

هذه القصة أخذها الغربيون من حوالي ثلاثة أو أربعة قرون ، وعملوا قصة إسمها « روبنسون كروزو » كتبها كاتب إسباني « دانيال ديفو » في القرن الثامن عشر ، وبعد ذلك قصة « طيزان » كتبها « أو جيزب » ، وقصة « رحلات جاليفر » ومؤلفها « سويت » ، وكل هذه القصص تسير على غط بين آدم أرضته حيوان نفس قصة « إين توفيل » الخفى ..

فنلاحظ أن الأصل الذي نقلت منه القصص الغربية الأولى في الخيال العلمي أصل عربي .. وأنا قلت هذا الكلام من قبل .. فالأصول .. أصول عربية .. ولكن نظراً للإهمال والنسيان من العرب .. لم يتكلموا .. وجعلوا الآخرين يقولون أن أدب الخيال العلمي بدأه الغربيون ، وأن الجنود والأسس والبدايات الأولى نسبت إلى جماعة من أروبيين أخذوا شهرتهم في هذا المجال على حساب العرب .. وإنتهى الموضوع على هذا النحو ..

وهناك أيضاً فكرة أخرى .. لقصة كتبها كاتب هندي أو عربي لم نعرف بالضبط من .. تدور حول رجل مده قدومه من الأرض إلى القمر وإستطاع أن يرى ما فيه .. فالكتاب الغربيون أخذوا هذه الفكرة وصوروها في رجل ركب « أوزة »

لو نجحت تجربة تجميد البشر في الواقع المعاصر .. سوف تحصل كثير من الكوارث والمشاكل التي تعاني منها الدول ..

ووصل بها إلى القمر .. وهذه الفكرة أخذها « سيراندو ديفر جيريك » .. لكننا لم نعرف حتى وقتنا هذا أن هذه كتبها العربي الفطري أم الهندي - هذا ما سوف نغيرنا به صديق عرب يبحث في هذا الموضوع .

: - « أدب الخيال العلمي » يعتمد على نظريات وتجارب علمية بحثية .. كيف .. ؟

- « أدب الخيال العلمي بدأ أساساً من القصة التي تبدأ من العلم المعروف المؤكد ، ثم تكمل على أساس نظريات علمية أيضاً . ولا يتطور سيكون على صورة ما .. إلا أنه لم يتطور .. فهذا منظر مستقبل ونحن نتخيل الصورة التي سيكون عليها هذا العلم .. فمثلاً نحن الآن نقاوم مرضاً لعننا مثل « السرطان » هناك محاولات عديدة للقضاء عليه فممكن كتاب الخيال العلمي يتصور محاولة من المحاولات وينسج منها قصته .. أصور مثلاً طبيباً يكتشف أشعة معينة للقضاء على هذا المرض .. ثم أصور لك مدى تأثير هذه الأشعة .. حتى يتم القضاء عليه في صورة قصصية .. وهكذا .. أكون قد كتبت قصة من الخيال العلمي .. بذاتها بحقيقة علمية ثم طورتها بصورة خيالية حتى تحققت لك هذه الحقيقة العلمية عن طريق الخيال .. أو النظرية العلمية المؤكدة .. وهناك القصص الخيالية ١٠٠ ٪ .. مثلاً أصور لك نوعاً من السفن عبارة عن شعاع .. أنت تدخل في جهاز ، وهذا الجهاز يحولك إلى شعاع ، والشعاع يطيرك إلى كوكب ما .. وفي هذا الكوكب تجد كائنات غريبة تدخل في معركة معها .. ولم تستطع أن تنتصر عليها .. وتحاول القضاء عليها .. هذا النوع من القصص لم يبق على أساس علمي مؤكد أو على أساس تجارب علمية مؤكدة ، ولا تنتهي بنظريات علمية إطلاقاً لأن هذا النوع من القصص خيال في خيال يعتمد على الافتراضية أو الخرافة ..

## نجيب محفوظ له تحفظات على أدب الخيال

أدب الخيال العلمي يشمر علماء ..

فلماذا لم تشمر علماء في دولنا النامية .. ؟

والذي استندت من قراءته .. أنه أصبح لدى أفكار خاصة وعلمى الخيال الكبير .. وأصبحت لدى الشجاعة لإبراز أفكارى التي كنت تحفظ عليها قديماً لاعتقادي أنها أفكار طفولية ..

: - ما هو دور أدب الخيال العلمي في مسرح المعاصرة .. ؟

- أنا أتصور أن أدب الخيال العلمي هو أدب المستقبل .. وأنا حين أقول ذلك .. يتضايق الكثيرون من كتابتنا .. ويقولون لماذا ندخل لونا جديداً في كتابتنا .. ودوننا نصل إلى مثل شيء في تحقيق التراث .. فلماذا أرد عليهم وأقول ماذا في عمل أعطل التراث التراث شيء .. وأدب جديد شيء آخر ، وهذا الشيء الجديد ظهر في السدول الغربية ، فلماذا لا نبدأ في مصر .. ؟ في الحقيقة في ذلك .. ؟ بدلاً من أن نبني متخلفين .. فهذا الأدب الجديد ينتشر في كل أنحاء العالم - ألم يكن له دوره في الساحة العربية ؟

فأدب الخيال العلمي هو الأدب الوحيد الذي يعبرك من طريق مشرق أو طريق يشبه الجحرة غير المحسوسة بما يسير جديداً في تيار العلم والتكنولوجيا والتطور الحادث في عالم الأسس واليوم والمستقبل .. وأيضاً أدب الخيال العلمي هو الأدب الذي يساعد الشباب على حب العلوم ، والكتاب والعالم الأمريكي « إسحاق ايزنوف » كتب وقال أن أدب الخيال العلمي هو الأدب الذي يخلق عالماً من الشباب مولعاً بالعلوم .. وفي أمريكا يتأخرون بأن أدب الخيال العلمي يخلق علماء .. ونحن من دول العالم الثالث لسنا في حاجة إلى علماء يساعدوننا على حل مشاكلنا ..

: - سمعنا أن هناك أدباء كباراً في مصر بالذات عارضوك فيها كتبه ولهم تحفظات على هذا النوع من الأدب فما رأيك .. ؟

وهناك قصص مثلاً تصور فيها العالم مستقبلاً بعد ٢٠٠ سنة مثلاً .. وتصور فيها الكرة الأرضية ستكون على شكل معين .. وهذه القصة تنتمي إلى قصص الخيال العلمي لأنها مستقبلية ..

وهناك القصة التي تتناول الخيال العلمي من مفهوم سياسي مثل روايتي « سكان العالم الثالث » و« خلاصة القول » .. أدب الخيال العلمي ينقسم إلى عدة أقسام : فهناك القصة العلمية التي تتحدث عن علم بحث وليس فيها خيال ، أو هناك القصة العلمية التي يأخذ وصفها الخيال العلمي عن طريق تزويد الواقع بروتوش خيالية - وهناك القصة الافتراضية أو الخيالية البحتة -

: - لن قرأت من أدباء الخيال العلمي ، وما النتيجة التي توصلت إليها من بعد قراءاتك ؟

- « التأثير الأول والأخير لثلاثة .. أولهم اسمه « بير نبراه » فرنس وكتاب رواية بعنوان « وازن الأرواح » - وهو كتاب خيال علمي .. وأشياء أخرى ، وليس متخصصاً في الخيال العلمي ، فكتاباته مثل كتابات الدكتور « مصطفى محمود » ، وهذا الفرنسي أنا أحب كتاباته جداً ، وهناك كاتب ثان اسمه « جول فيرن » ، وثالث اسمه « إتش » جي ويلز .. وهذا الكاتبان أيضاً قرأت لهما كل أعمالهما واجتبتها منذ ١٢ سنة .

« الدكتور مصطفى محمود » .. كتب في أدب

الخيال العلمي .. ولكن .. !

أدب الخيال العلمي .. سلاح ذو حدين .. !!



أما « أنيس منصور » فهو يكتب عن أحداث يراها .. ولكن يترجمها وهناك من سبق لهم أن شاعروها .. ففي الكون مائة ألف مليون كوكب ولو أن رُبعهم فهم حياة صالحة .. نستطيع أن نقول إن الباقي صالح ..

:- ما هي السبلات التي تشوّء صورة أدب الخيال العلمي .. ؟

— هناك سبلتان بالذات .. ظهرتنا بشدة في أمريكا .. هي إطفاء نوع من القدرات المتفوقة جداً من العلم مثل « السورمان » أو الإنسان الفوق ، ورجل بستانة ملايين دولار ، و « المرأة الحارقة » .. والسلبية الثانية هي .. أن أدب الخيال العلمي يؤثر على أطفالنا .. لأن الإنسان يتعصب الشخصية ، ويعلم الحب .. لأنه في الحياة العملية .. لم يجد وظيفة تحمل صفات الشخصية التي يتعصبها .. فيشعر بإحباط شديد .. والخيال الذي كان يحلم به الإنسان في طفولته عندما كبر لم يستطع أن يحققه .. وهذه السلبية أوجب عليها كتاب كثيرون ..

وسمعت صيحة من واحد يذيع « ستانس لاف ليم » وهو كاتب بولندي الأصل ويعيش في ألمانيا .. ويطعن عليه صاروخ الخيال العلمي .. لأنه يكتب بكثرة .. وذلك في أوروبا .. ويحتج على كتاب آخرين في هذا اللون من الأدب فيقول .. أتمت تصورات الكائنات التي جاءت من الفضاء كلها شر ، وكثيرة .. وأنها تحمل الرهبة والخوف من القادمين فتزعمون في نفوسنا الرعب .. فإدب الخيال العلمي سلاح خدعنين .. لكن في النهاية نقول إن أدب الخيال العلمي الخالص يخلق علماً ..

بعض الكائنات الحيوانية مثل أنواع من الديدان والكائنات الصغيرة مثل الطحالب والأسماك وتوصلوا لتغذية سمعتها في إحدى النشرات وهي تبريد قرد صغير طوله ٢٤ التبريد ورجع حياً ملياً كان ، ولكن مات بعد ذلك بإلتهاب رئوي ، ولم يعيش أكثر من يومين .. فلو نجحت هذه التجربة بالفعل في الواقع ستكون تجربة عظيمة جداً سوف نتقننا من الكوارث مثل كارثة نووية في دولة معينة وتقوم الدولة بتجميد الناس وتضممهم في أقبية ، ويظلوا متجمدين لفترة طويلة وقد تكون ٢٠٠ سنة مثلاً .. حين إنتهاء الشراع النووي .. وتحدث عن هذه الفكرة في روايته « قاهر الزمن » .. وكذلك تجميد البشر في رحلات الفضاء ، وفي مشاكل اقتصادية ، وبالنسبة لروايتي « قاهر الزمن » تحولت إلى فيلم سينمائي من إنتاج كمال الشيخ « ويطولة » نور الشريف ، « و آثار الحكيم » و « جيل راتب » ، و « خالد زكي » وهو مروض الآن في دور السينما.

:- فكرة أدب الخيال العلمي .. فكرة جديدة .. هل تعتقد أنت رائد لها في مصر أم الدكتور مصطفى محمود ؟ وأنيس منصور له في هذا اللون من الأدب أيضاً ؟ — أولاً .. أحب أن أقول أن في إنجلترا .. هناك من سبق « ولز » في كتابة الخيال العلمي ، ولكن أي « ولز » وتخصص في هذا اللون .. فاطلقوا عليه رائد أدب الخيال العلمي .. ومن قبله كتب روايات بهذا اللون .. ولكن إنصرفوا عنه ..

فالدكتور مصطفى محمود .. كتب « المنكيوت » ولم يذكر أنه أدب خيال علمي ، ولكن أنا التي قرأت أعماله وحللت .. وتوصلت إلى أن كتاباته من أدب الخيال العلمي .. لكن من ناحية السبق نجد أن الدكتور مصطفى محمود إنصرف عن الخيال العلمي إلى قضايا أخرى في التصوف والسني .. أما أنا .. فتخصصت في أدب الخيال العلمي .. وألقيت محاضرات في هذا الأدب .. وبعض الصحف والمجلات أطلقت على رائد أدب الخيال العلمي .. لسبب أنني الوحيد الذي تخصصت في هذا اللون من الأدب .. والأستاذ كمال الشيخ « المخرج السينمائي » يعتبر أول رائد في الخيال العلمي في السينما المصرية .. وأنا شاهدت له أيضاً أعمالاً أخرى في الإذاعة والتلفزيون ..

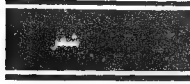
— لم يعارضني أحد فيما كنت .. فقط من قال من الكتاب أن هذا الأدب يجب أن يكتبه علماء أودارسو العلوم ، وأنا متفرج في كلية (الآداب) وهو لم يذكر اسمي في قوله .. لكنه أراد عن طريق غير مباشر إن يسألني .. لماذا تكتب هذا الأدب أدب الخيال العلمي ؟ .. فقلت له .. إن لم أدرس العلوم في الجامعة .. فأنا درستنا في قراءات الخاصة .. ودرست وقرأت أكثر من غريبى العلوم .. وشاركت في القاروف أن أتردد على مرصد حلوان لدرجة أن كل الأساتذة والعلماء بالمرصد كانوا يلتقونني كل معلومة عن المرصد وكأني محاضر لهذا المرصد .. ولكنني تشبعت من العلوم وأقول لهم أبدأ أبحثوا في أعمال عن أخطاه علمية .. وأخبروني بها .. وهناك كاتب إنجليزي كبير ومحاضر وعالم يذيع « كينج لير أميز » دارس للتاريخ ومتخصص فيه ويكتب قصص الخيال العلمي .. فأنا أيضاً متخصص في التاريخ والتاريخ وتخرجت في قسم التاريخ بالآداب ..

وهناك من يقول .. يجب على الذي يكتب قصص الخيال العلمي أن يبحر نفسه معه فقط .. بل يكتب ألواناً أخرى .. وسمعت أنه في مجلة من المجلات أن « نجيب محفوظ » له تحفظات على هذا النوع من الأدب .. مع أنه لم يتعرض لأعماله بصفة خاصة .. وأنه لم يجلس معي .. أو لم أجلس معه لمعرفة رأيه الشخصي لكنني أعجبني الأدب الكبير « نجيب محفوظ » صديقاً وأخاً في فترة فذة ..

والأدباء الكبير « توفيق الحكيم » كتب في الخيال العلمي ومنها قصته « رحلة إلى الغد » وكذلك الدكتور « يوسف عز الدين عيسى » كتب موضوعاً في الإذاعة .. وهو أقرب إلى التفتازية وقريبة من الخيال العلمي والذي كتب الخيال العلمي بمفهومه الدقيق هو الدكتور « مصطفى محمود » في « المنكيوت » ، و « رجل تحت الصفر » ..

— في روايتي « قاهر الزمن » هل تعتبر تجربة تبريد البشر تجربة ناجحة فعلاً ويمكن أن نحصل كثيراً من مشاكلنا المعاصرة ؟ ..

— تجربة التبريد والتجميد تجربة علمية .. وحتى الآن لم تتحقق على مستوى الأرض .. ولكن العلماء في روسيا وفي بعض الدول الأوروبية مثل السويد ، وفي الولايات المتحدة الأمريكية .. نجحوا في تجميد



## ديومة التحول

صلاح والى

أصاعد الآن فى الجدر مشتبكاً بالمُصارة ،  
متدلّقاً فى الثمر .

، وهجاً فى طعام ابن آدم سكره من دمي ،  
ثم أنحل بين التراب والصلب  
أسرى إلى موطن اللذة الكامنه .  
أتنزّل فوق الأصابع فى راحة الكفّ طفلاً  
أتنزى على مساعد الجذّ والوجه بحر عرق  
قطرة

تجهّد الشمس جبل اتصالي  
فاصاعد الآن وسط الهواء  
ويتقلب الوجه بين النيازك ، فى صدر تلك  
السماءات من حيرة  
حيث لا يرحم البرق وجهي  
ومتنظر لا شتباك المطر

شجر الكون مشتبك فى دمي  
ودمي طالع بالقصيدة .  
قد نرى فى السماءات وجهك - من حالي -  
يتقلب بين النيازك فوق السحب .  
سوف لا يرحم البرق وجهك ،  
لا يمنع البرق ضوءاً  
ولا يمنح الرعد إلا المطر

\* \* \*

قطرة  
أنساقط ما بين قطرة ليل وقطرة ضوء  
وألثم ما بين طين ورمل ،  
بناوشى الجدر أنى ارتحلت  
فياحيرة الوجه فى الأرض ،  
يا حيرة الوجه بين النيازك



## عمدة المحققين عبد السلام هارون

جولة في مؤلفاته :

لم يشتهر عبد السلام هارون بالتأليف الأدبي قلدر اشتهاره بتحقيق التراث والأصول القديمة . فميدانه الأزهري هو التحقيق ، وحتى كتبه المؤلفة - على قلتها - مأخوذة من التراث ، ومرجوعة إليه ، مُنظرة أو مبسرة له . فكتابه « الأساليب الإنشائية في النحو العربي » الصادر عام ١٩٥٩ والذي أعيد نشره عام ١٩٧٩ بزيادات وتنقيحات ما هو إلا رد فعل للتراث العربي النحوي ، وخدمة له ، وإن ابتكر فيه أشياء لها أهميتها في مجال فهم قضايا النحو وأساليبه . وكتابه « تحقيق النصوص ونشرها » الصادر عام ١٩٥٤ عمل تنظيري يمتدح فيه تحقيق التراث ويصدي إلى الطرق السليمة فيه ، ويخلص من المزالق الخطيرة التي قد يقع فيها المحقق . ويستقف عند هذا الكتاب الهام . ● وكتابه « التراث العربي » يكشف فيه عن إيمانه العميق بالتراث ، وكيف لا يؤمن بالتراث العربي وقد أتفق عمره كله فيه !! فليس غريباً أن يقوم بتقويم التراث ، ويعدد فنونه . ويخصي شيئاً من مجالاته ، ويناقش الأسباب التي أدت إلى صعوبة اللغة ، ثم يدافع عن التراث وأصالته ومدى نفعه . ويرد على سلامة موسى وأمثاله الذين نعتوا تراث العربية بأنه أدب سطحي أو أدب استجداء ، فيليب عن أدبنا ، ويدفع عنه غوائل المتبجحين ، ويخلصنا عن عبقرية التأليف العربي ، ويعرض غلج دالة على ما يلعب إليه ، ثم يخصص الجزء الأخير

أحمد حسين الطماوي

في مجال ذكر أصلام الفكر الرؤوس وأعيان الباحثين عن كل جوهري نفيس ، نفث طويلاً عند رائد سائق القامة ، أفدنا منه باقناع ونقلنا عنه في لغة ، ومضينا في طرق هو مبعدها ، وأطلعنا على كتب حققها وسأها . فذلك هو عبد السلام هارون .

حقق عبد السلام هارون الكتب الشمد ، والأسفار الرئيسة في مكتبة العرب ، ومضى في ميدانه بعزيمة ماضية ، وعقل صارم محص جالد بالعلم ، فيسر المشكل ، واستدل البعيد ، واستظهر الدفين ، وتؤكد أعماله أنه من النادرين للمتأخرين ، الذين يلقون مستوهر الأمور بقلوب صابرة مثابرة وإذا كنا نذكره اليوم بعد رحيله فليس بفرض صرخ عبارات الثناء والتمجيد له ، فإن أجره عند بارئه ، ولكن بفرض الاسترشاد بجهوده ، والتصرف على أشياء مما أودعه كتاباته وتحقيقاته .



المؤلف أن بعض الرايحين لا يأخذون ما يريونه، وإنما يتناولون عنه للفقراء والمساكين، ويفخرون بهذا، وتخلص من دراسة للمعسر أن الإسلام قد قضى عليه وما عاينه. وعنده على العرب الأزمات يوضح كيف حال العرب بقدمها وتتسود بها، وفيض المؤلف في ذكر مكانة الأزمات في التاريخ الديني القديم. أما القرعة بضم القاف فقد تناولها تناولاً لغوياً واجتماعياً وروى أنها من القرعة إلى الضرب وسببت بذلك لأها شيء كأنه ضرب، وبين طرائقها وتاريخها، والأحداث النبوية التي حدثت فيها وأبرز مكانتها عند الامريثيين وردت كانوا يملكونها بمنزلة استدعاء للامر الأخرى في القضايا التي تبرز فيهم.

أما المناسبة التي وضع فيها عبد السلام هارون كتابه هذا فهي إقدام الحكومة على سن قانون يحظر لعب الميسر على الموظفين فرأى أن يضع كتابا يبين فيه أضرار الميسر والأزمات مساهمة عنه في النفع إلى الإصلاح .

### حول ديوان البحتري :

أما كتابه « حول ديوان البحري » الصادر عام ١٩٦٤ فهو نقد وإصلاح لكتاب تراثي عفاق هو « ديوان البحري » . وكان الجزء الأول من هذا الديوان قد ظهر عام ١٩٦٣ بتحقيق حسن كامل الصيرفي .  
ومع أن الجهد المبذول في تحقيق الديوان ظاهر ، إلا أن أخطئه كثيرة وقعت من المحقق في التفسير وفي متن الديوان ، فأنير له بعد السلام هارون في مجلة « المجلة » التي كان يشرف عليها بحبي ، وراح يسرد الأخطاء في مقالات سرد سليم بصير بخفايا الكلام ، فظهر أبعاضه في علم التحقيق ، ولربط إلى جمع هذه المقالات الخمس وأضاف إليها سادسة ما تنشر من قبل وطبعها في كتاب .  
ويجدر بنا أن نعرض بمؤدبا أو أكثر من انتقادات هارون للجزء الأول من ديوان البحري المحقق . فمن هذا قول البحري ( بوابة الصيرفي ) :

فلذا ما رباح جودك هبت صـ  
ار قول العذال فيها هاء

والصواب - كما رأى هارون - أن ينتهي  
الشرط الأول من البيت بكلمة « هَبَّتْ »  
وتكون صار كلها من الشرط الثاني .

من كتابه عن كيفية إسعاد التراث ، عازبا  
لرحلة النصوص العربية عبر النسخ  
الخطي ، والطبع الآل ، والتحقيق  
الاستثنائي ، والجهود العربية الأولى في  
جمال إخراج النص إنشراحا صحيحا  
أو أقرب ما يكون إلى الصحة ، واقفا عند  
أصحاب دور النشر في مجال تحقيق كتب  
التراث وطبعها وتيسرها لتؤدى دورها في  
النضج والاصلاح .

● وما يتصل بالتراث كتابه «الميسر والأولام» الصادر عام ١٩٥٣، ومع أنه يعلو في باب العلوم الاجتماعية إلا أن روح التحقيق، وجو التراث يسيطران عليه. فجاه في بعض جوانبه بحثاً لغوياً يعرض التفسير القاموسية لكلمات تتعلق بالميسر والأولام والقرعة، مثل الجزز، والقداح (بكرس القاف) والقتار، وقداح الخط، وأخرى (بضم الحاء وهو الضارب الذي يقبل السهام في الخريطة) والرتقيب والخريطة... إلى آخره، فقد قام المؤلف بأسر هذه المسميات شرحاً أدبياً لغوياً تاريخياً.

وقد تناول الكاتب موضوعات ثلاثة :  
الميسر . والأزلام والقرعة في ثلاثة فصول .  
ومن الصور اللطيفة للميسر التي ذكرها

وقد كان الصيرفي أولى من هارون بكتابة البيت كتابة عروضية سليمة لأنه شاعر وله عدة دواوين ولكن الواقع أثبت تفوق محقق لم يشتهر بالنظم على شاعر متمرس بالفريض ومن: هذا قول البحري مادحا :

وإن وسيلتي وأجل مسني  
 إليك بحق أصحاب الإساءة  
 وتشكلك في «مق» «بالم» والنون المشددة .  
 فقد ذكرها الصيرفي في «مق» «بالم» هارون فرأي  
 أن الكلمة عرقرة والصواب «مق» «بالم»  
 وأثناء المشددة من قولهم مت إليه حتى  
 القراءة أي توسل إليه به ، وفي القاموس في  
 تفسير المت أنه التوسل للقراءة . والصحيح  
 ما ذكره هارون وقد أضاف الصيرفي من هذا  
 التصحيح فأصلح الخطأ في الطبعة الثانية من  
 ديوان البحراني الصادرة عام ١٩٧٢ ، وبه  
 على أن كلمة مت وردت هكذا في المخطوطة  
 التي نقل منها .

وهذا الشئ يطلعنا على مدى دقة «هارون» في قراءة النصوص ، ليجيبنا ما أعطاه فيه النسخ ، لأن التحقيق هو إظهار صورة النص كما وضعها المؤلف أو أقرب ما يكون إلى هذا . فهو يقرأ اللفظ في ذهنه معناه في ذهن رابطا بين وبين بقية الكلام . فإن استقام المسمى مع مدلول اللفظ النسخ فنعم ، وإذا لم يستقم فإنه يبحث عن مصدر الخلل ، وأصعب في الاعتبار ما يمكن أن يقع من النسخ من تحريف وتصنيف ، وكثيرا ما صحح كلمات كثيرة مماثلة في تحقيقاته .

وقد حذر صاحبنا في كتابه «تحقيق التصور ونشرها» من تشابه صور الخط نصفيها وتحرفها ، وبما كنا أن يلبس في نقط الحروف المشابهة إلى رواء هارون في هذا المجال ما ذكره الجاحظ في «البيان والبيان» قال يونس بن حبيب : «ما جاءنا من أحد من روائع الكلام ما جاءنا عن رسول الله (ص) . فها هي حاشية قديمة تعطيني عن ذلك : «هذا ما صحفه الجاحظ وأخطأ فيه لأن يونس إنما قال : «عن النبي (ص)» (بالهاء) ، وهو عثمان النبي فلم لم يذكر عثمان النبي التي صحفه الجاحظ بالنبي ثم جعل مكان التي الرسول ، وكان النبي في الصفء .

وهكذا يؤدي التحريف والتصحيف إلى أخطاء جسيمة قد تنقل المعنى إلى غير المراد . والقراءة الخاطئة تنتج فيها خاطئا .



ومن أخطاء الصيرفي تفسيره الشجيري في قول البحرى : «كم لسطح الأحبة من شجير . . .» فقد فسّر الصيرفي «الشجير» بأنه مكان التراب المخطط بالسبخ ويصوب هارون الخطأ قائلا : إن «الشجير» ما بقى من عصارة العنب أو هو ثقل كل شيء يصير . وقد صحح الصيرفي في خطئه في الطبعة الثانية وذكر في معنى الشجير حين ما قاله هارون .

ومن الأخطاء الأخرى قول البحرى في تفسيره أبي هاشم : «وتغشى مهليل اللذ . . .» فقد فسّر الصيرفي أن مهليل بن ربيعة زوج إحدى بناته معاوية بن عمر . أما هارون فيقول «ابن عمرو» كيا في جمهرة الانساب «لا بن حزم . وقد قرأ الصيرفي وصوره ، وجلبه بالذكر أن «هارون» سبق له تحقيق كتاب «جمهرة الانساب» عام ١٩٦٢ وأفاد منه في تصويبه بخطأ الصيرفي . فهو يصحح التراث بشيء من التراث والمعلم يخلو بعضه بعضا .

وتحت بندى كتاب كامل وضعه «هارون» في عشرات الصيرفي ، تحتله بالأغلاط والتصويبات ، وبالإشارات الدالة على أن للتحقيق رجالة ، وقد أفاد الصيرفي من تلك الانتقادات ، ووصف ناقده بأنه «مغرم بفن التحقيق قرابة أربعين عاما ، ونعت بأنه «محقق عالم حجة» ولم يفت الصيرفي الرد على ناقده في بعض النقاط . ومع ذلك فإن كتاب عبد السلام هارون «حول ديوان البحرى» يعد إلى حد ما تحقيقا أنجز الجزء الأول من ديوان البحرى .

## رحلته مع التراث والتحقيق :

لا ندرى على وجه التحديد كيف نشأت فكرة تحقيق كتب التراث عند صاحبهنا ، ولكن هناك إشارات تقع عليها في كتاباته ومراحل حياته تبين إلى هذا .

فقد ولد عبد السلام محمد هارون في العقد الأول من القرن العشرين . ثم درس في الأزهر الذى يغلب على نشاطه الفكرى والتعليمى كتب الدين وعلوم اللغة ، ولابد أنه قرأ كثيرا من الأسفار القديمة الميسرة . وكانت فكرة تحقيق الكتب قد لازمت بهت التراث وإحيائه ، وكان لظهور الطباعة وتقدمها وانتشارها دور هام فى هذا المجال ، وأخذت تظهر بعض كتب التراث مطبوعة وحقة بعد ازدهار الحركة العلمية ، وأخذ البلاد المصرية ببسبيل التمدن الحديث ، وإنشاء بعض الكليات والجامعات ، وظهور بعض المجلات التى تعنى بالتراث وتقدم عنه الدراسات والتحقيقات ، بل إنه برز في مجال التراث وتحقيقه أمثال أحمد تيمور ، وأحمد زكى (شيخ العروبة) والأب انتناس الكرومل ، والشيخ الشنقيطي وغيرهم .

ولا يعنينا في المراحل المبكرة مستوى التحقيق . ومدى مهارة المحقق وجهده ، ولكن ما يعنينا أن الكتب صارت تطبع مشتملة على إشارات وإيضاحات في الهوامش واجتهادات في فصوص النصوص ، وفهارس في ذيل الكتاب .

ولا يمكن إغفال دور المستشرقين في إخراج كثير من كتب التراث محقة ومفهرسة نذكر منها للفضليات ، وسيرة ابن هشام ، وكتاب سيبويه ، وفى من الكتب التى أعاد

عبد السلام هارون تحقيقها ، وأشار إليها في كتبه ، وأبدى إعجابه بها وتحفيظها .

في هذا الجهد «جو ظهور عديد من المكتبات وإخراج الكتب محقة تلمس عبد السلام هارون طريقه إلى فن التحقيق ، وبدأ يمارسه تحت عب الدين الخطيب صاحب المكتبة السلفية ، حيث تتلمذ عليه ، وشاركه إخراج كتاب «أدب الكتاب» لابن قتيبة عام ١٩٢٧ وهو ما يزال طالبا في تجهيزه دار العلوم . تلك كانت تجربته الأولى ، وحب الخطيب استأنفه الأول ، وفي هذه الفترة - فترة طلبة العلم في دار العلم - أعربت المكتبة السلفية كتبها كثيرا من كتب «خزانة الأدب» للبيضاى بتحقيق وتعليق أحمد تيمور وعبد العزيز الميى الرابجوى ، وهو ما يزال مع استأنفه عبد الخطيب يشارك أو يراقب الأعمال المحقة ، ويستفيد من أساتذ كبار ، وقد أفاد هارون من قسم كتاب «خزانة الأدب» المحقق ، عندما أعاد تحقيق «خزانة الأدب» عام ١٩٦٧ . على أن لواء هارون من استأنفه عبد الخطيب ومكتبة السلفية لم تقف عند هذا الحد ، وإنما امتدت إلى كتب أخرى ، مثل كتاب «الميسر والقده» لابن قتيبة ، والذي حققه عبد الدين الخطيب ، فقد أفاد منه هارون في دراسته «الميسر والأزلام» التى أشرنا إليها .

وفي فترة الصبا تعرف أيضا على صاحب مكتبة الخانجى الذى اشتهر بحبه للتراث وتحفيظه وأخلص له ، على نحو ما يحدثنا هارون في كتابه «التراث العربى» . ربما كانت هذه هى المؤثرات الأولى - أو بعضها - التى أثرت فيه ، وأمدته بالروح التى ساعده على النهاء ، فتوجه ذهنه إلى التحقيق ، بل إلى موضوعات بعضها تجلت وازدهرت فيها بعد .

وتخرج عبد السلام هارون من دار العلوم فعمل مدرسا بأدب الاسكندرية ثم عاد إلى دار العلوم يعلم ويلفن ويشرفى في سلك الوظائف الجامعية .

وقد توثقت صلته بابن الخانجى الذى ورث عن أبيه حب التراث ، وانتجت هذه الصلة عدة كتب حققها هارون وصدرت عن مكتبة الخانجى من بينها «البيان والتبيين» للجاحظ و «الأشتاق» لابن دريد ، و «رسائل الجاحظ» و «نوايد المحفوظات» وتضم خمسة وعشرين كتابا ورسالة .

وعندما تألفت لجنة «التأليف والترجمة والنشر» التي رأسها أحمد أمين، ساهم عبد السلام هارون فيها بتحقيق «شرح الحماسة للمرزوقي» و«رسالة في الرد على ابن غريمي» عام ١٩٥٤ وهي من الرسائل المجهولة المؤلف.



وتستمر جهود الرجل في ميدانه، وتقابل كتبه بالثناء، وعندما وضعت دار المعارف خطه إحياء التراث عام ١٩٤٢ اقترح هارون، وأحمد شاكسر على الدار «أن تخصص نشراً منظماً لميون التراث العربي، فسرعان ما استجابت لهذا الاقتراح وقامت بتنظيم تنفيذه، وأعدت سلسلة أطلق عليها «ذخائر العرب» [أنظر التراث العربي لمبدع السلام هارون] وكان كتاب «مجالس ثعلب» بتحقيق صاحبنا أول كتاب في هذه السلسلة، وتتابعت دار المعارف نشر تحقيقات هارون مثل «جمهرة أنساب العرب» «لابن حزم» وكتاب «إصلاح المنطق» «لابن السكيت» بالاشتراك مع أحمد شاكسر، وكتاب «المفصلات» و«الأصمعيات» بالاشتراك مع أحمد شاكسر. ومن الكتب الدينية التي نشرتها دار المعارف بتحقيق وشرح عبد السلام هارون كتاب «الألف للختار» من صحيح البخاري «في عشرة أجزاء».

وأخذت دور النشر، ومؤسسات الطباعة تتسابق في إصدار كتبه المحققة مثل المؤسسة العربية الحديثة، ودار الفكر العربي، ودار الكتب، ومؤسسة الحلبي، ودار الكتاب العربي، والمؤسسة المصرية العامة للتأليف. ومن الكتب الأخرى التي حققها «معجم مقاييس اللغة» «لابن فارس»، و«مذهب اللغة علوم الدين» للزلاوي، و«مذهب اللغة والأدب» لشرح الفصائل السبع الطوال، والجاحلية لابن الأنباري، و«معجم شواهد العربية» وكذلك اشترك مع مصطفى السقا وآخرين في تحقيق بعض تراث المرعي مثل «شروح سقط الزند» و«تعريف القدماء بأهل العلاء» كما حقق معظم المكتبة الجاحظية، فأضاف إلى ما أسلفنا ذكره «الشمسية» و«الحيوان» في سبعة مجلدات. واشترك مع الدكتور طه حسين وآخرين في أكثر من كتاب منها «مقتطفات من كتب التاريخ» وقد قرأ على المدارس الثانوية. وغير ذلك كثير مما يشكل مكتبة شبه متكاملة.

فيها من الأمور الحديثة في عالم التأليف والكتابة. وما زالت صحة النص تتوقف على كفاءة المحقق، ومدى اجتهاده، وتقديره لما تحت يده من النسخ المخطوطة، أو النسخ المطبوعة بغير تحقيق.

فلم توضع الكتب التي تنتظر هذه الظاهرة، وتجعل منها علماً له أبعاد فنية.

وقد أدرك عبد السلام هارون هذا، فوضع كتاباً هاماً في هذا الشأن أطلق عليه «تحقيق النصوص ونشرها» ونبه على أنه أول كتاب عربي في هذا الفن، ويؤكد في الطبعة الثانية لكتابه «أنه وضع علم متكامل لم يسبق إليه».

وقيل أن تناول هذا الكتاب نذكر أنه، رغم أهميته البالغة، يعرض رؤية صاحبه لهذا العلم، وبخبرته فيه، وملاحظاته على الأعمال المحققة، ومآيره وإيجاباً لإقامة النص. أي أنه يعرض تجربته. ومهما تكن أهمية هذا الكتاب فإنه لا يعدو أن يكون وجهة نظر. لذلك نحن في حاجة كبيرة إلى وضع عديد من الكتب في هذا المجال تعرض وجهات نظر أخرى، وتحكي تجارب الآخرين، وما يراه المحققون لازماً لأخراج المتن وصحيفة، ومن خلال كم كثير من الكتب المنظرة للتحقيق، وبعد مقابلتها على بعضها، يتولر هذا العلم ويمكن تدريسه بشكل منهجي موضوعي لا ينقصه تنظيم أو ترتيب، أي يمكن أن نقول إننا أضفنا إلى علمونا النظرية علماً جديداً راسخاً. وحتى يتم ذلك فإن كتاب عبد السلان هارون «تحقيق النصوص ونشرها» هو أهم ما يرجع إليه في علم التحقيق.

وقصة كتاب «هارون» كما أوضحنا في مقدمة تتلخص في أن أحد الشايخ اقترح عليه إلقاء محاضرات في كلية دار العلوم في فن تحقيق كتب التراث، فنهض بالعبء، واستجاب للأمر، وشرع في إلقاء الدروس، ثم جمعها ونشرها في شكل كتاب صدر عام ١٩٥٤. ولإلمانة التاريخية والعلمية ألح الرجل إلى أن المستشرق برجستراسر قد سبقه بمحاضرات ألقاها عن هذا الفن بالجامعة المصرية القديمة، ولكنه لم يتيسر له الإطلاع عليها.

وقيد تناول في ذلك الكتاب موضوع التحقيق بشكل مركز، وإن لم تخل بعض فصوله من توسع مع ذكر أمثال والدليل على ما يذهب إليه. فوقف عند الوراقة والوراقين، والخالعة التي وصل إليها الخط

وهذه المجموعة الكثيرة من الكتب تظهر ثقافة عبد السلام هارون الواسعة، في مجالات عديدة من المعرفة الانسانية والدينية واللغوية والنحوية والأدبية، والتاريخية والجغرافية، والترجمة للأشخاص. وما لا شك فيه أنها أثبتت من قدره، وأثبتت تفوقه، وأبرزت معالمة العلمية والفكرية. بل إنها توضح دوره في النهضة الحديثة، فكم هي الكتب والدراسات التي استندت إلى ذلك الكم الهائل من أعمال عبد السلام هارون المحققة والمؤلفة.

ولما فاضت شهرته وبرز في علم التحقيق حتى صار رئيساً فيه، وإنشيت حكومة الكويت ليساعد في مشروعاتها العلمية التراثية، وفي الكويت نشر كتابه المحقق «المصون في الأدب» للشرقي.

ومن نشاطه في جميع المجالين الذي تولى أمانيته إشرافه على إصدار «المعجم الوسيط» الذي أعده إبراهيم مصطفى وآخرين عام ١٩٦٠، وأخذ في تحقيق لسان العرب ونشر منه حلقات وعديداً من المواد من مجلة ومجلة مجمع اللغة العربية «كما ساهم بكلمات في تأيين بعض الزاحلين من الجمعيين مثل محمد عبي الدين عبد الحميد».

وقد قاد عبد السلام هارون في مسيرته العلمية علة جوائز تعترف بفضله ومسو شأنه كان أبرزها جائزة الملك فيصل العالمية.

### قواعد علم التحقيق كما وضعها:

لا ريب أن تحقيق كتب التراث بالشكل الحالي، ومقابلة النصوص على بعضها، وفحص المخطوطات وتبين أوجه الفصول

والفيضي في المشرق والمغرب ، وأظهر كيف كان بعض الوراقين يكتوبون في تصانيفهم لسائرة الحرفاءة التثك كان يرغب لها البعض أيام العباسيين .

ولما كان المحققون يلقون مصاعب جمة أثناء التحقيق ، فإنه عرج على تلك المصاعب ، وسرد منها أنواع الخسوط التي تتداخل فيها الكلمات وتشيع فيها الاستدراعات ، وطريقة النقط ، فالفاء مثلا في الحظ المخرى لا توضع فوقها النقط ، وإنما تكون في أسفلها ، والفاء ليس فوقها نقطتان بل فوقها نقطة واحدة ، كما أن بعض الأرقام مثل ٢ ، ٤ ، ٥ لها أشكال مختلفة عما نعرفه منها اليوم . ومعنى كلامه أن يكون المحقق ملأ بأنواع الخسوط في المشرق والمغرب ، عارفا بأشكال الأرقام التي كان يستخدمها الوراقون ، ولا ضل الطريق . ثم يعرض للمصنوع الأصلية والزفرية ، بل ينه إلى أن بعض الكتب القديمة تشتمل على كتب أخرى منقولة ، وقد تردد منقوصة ، مثل كتاب « نهج البلاغة » لابن أبي الحديد ، الذي تضمن عدة كتب منها كتاب « وقعة صفين » [ في الكتب التي حققها هارون ] الذي جاء ناقصا . وكتاب « غزوة الأدب » للبيدادي الذي تضمن كتاب « فريحة الأدب » لأبي محمد الأسود الأحرار ، فيحذر الرجز من الاعتماد على مثل هذه الكتب التي ترد في ثياب الأصول ، ووجه أهميتها - كما يراها - أنها يستعان بها في تحقيق النص .

وينبه إلى أن بعض المؤلفين يضمنون كتبهم أكثر من مرة ، فتختلف النسخ مثل كتاب « البيان والتبيين » للجياض الذي ألفه مرثين . وقد واجه هارون في تحقيقه للكتاب مثل هذه المشاكل المزعجة ، ومن هذا أن الزجاجي له ثلاث أمالي : كبرى وموسطى ، وصغرى ، وعند تحقيقه لها ذكر أن هذا الاختلاف بين النسخ ناشى من التلاميذ والرواة ( انظر مقدمة أمالي الزجاجي ) . وفي مثل هذه الأحوال يكون الأمر اجتهاديا ما لم يعتمد المؤلف الأصل واحدة من النسخ وينص على ذلك صراحة . ومن ثم يرى محققنا - عند حديثه عن منازل النسخ - أن نسخة المؤلف هي الأولى . وليلها النسخ المقلوبة منها .

ويذكر عبد السلام هارون من تزيف التواريخ التي ترد في المخطوطة ، فقد تكون غير صحيحة ، ومن ثم يجب على المحقق

فحص النسخ ، والتحقق من عصرها ، ودرس للداد المكتوبة به ، ونوع الخط فإن لكل عصر نهجا خاصا في الخط ، بل يجب على المحقق - في مجال الفحص - أن يطمئن إلى أبواب الكتاب وفصوله وأجزائه والتعرف على اسم الناسخ وتواريخ النسخ وتسلسل النسخة إن وجدت ، حتى يتم الاستيثاق من كمال النسخة المراد تحقيقها .

هكذا يعنى هارون في وضع دعائم التحقيق ، وينبه على المزالق التي قد يقع فيها للمحقق . حتى يأتى النص سلبيا من الأخطاء الشاذة التي تعتوره وتحللل بنائه . فلا بد من معالجة النصوص ، وترجيح الروايات ، والتنبه إلى الزيادات الواردة في بعض النسخ والتي لا يجدي معها إلا الحيرة الطويلة للحكم على صحتها ومطابقتها للسليق العام .

تنبه عبد السلام هارون إلى هذا وفرضه الأمر الذي يدعو إلى الأطمئنان للأعمال الضخام التي أخرجهما حقيقة ، ولم يكف بللك في إقامة النص على أسس علمية ، بل نراه يتم بالتعليق ويعول عليه في ربط أجزاء الكلام . ويعرف بالأصنام ، ويوضح الاشارات التاريخية والدينية والأدبية التي يتضمنها المتن .

وفي الكتب التي حققها ترجم لمؤلفين ، لذلك ظفنا منه بجملته كبيرة من التراجم لقدامى الكتاب من أمثال : ابن الأثير ، وسيبويه ، وابن حزم وغيرهم ومنهج في هذه التراجم القصيرة لا يعدو أن يكون تعريفا وإفيا لهم ، يذكر فيه معالم الشخصية والفكرية ويسرد إلى جانب ذلك المصادر القديمة التي وردت فيها تراجم لهم ، مع ذكر مؤلفاتهم دون تفصيل ، وأخيرا يركز على الكتاب للمحقق ويخط القارئ إحاطة دقيقة بقضاياها ويربط بينه وبين الكتب الأخرى التي تتصل بوضوعه ، وله في ذلك إشارات جيدة ، ثم نأتى إلى بيت القصيد ، وهو المخطوطة نفسها التي يتك عليها ويقدم دراسة فاصحة لعدد من نسخها المختلفة مع التمثيل بتماذج مصورة لبعض صفحاتها . أما في نهايات كتبه المحققة فلا تحظى بفهارس كثيرة ، موضحة ، وإنما يمكن أن يتصور القارئ المشاكل التي يعانيها محققنا في فهارس المدينة ، والتي تستغرق صفحات تليق أكثر من أربعمئة صفحة كما في « الكتاب » لسبويه ، وحوالى ١١٧

صفحة كما في « شرح القصائد السبع الطوال » . . وهكذا . وهذه الفهارس تضم واحدًا للقران الكريم ، وآخر للحديث ، وثالثًا للأمثال ، ورابعًا للأشعار وخامسًا للأجزاء ، وسادسًا للفقه ، وسابعًا للأعلام والقبائل والطوائف ونحوها ، وثامنًا للبلدان والمواضع . . وأحيانًا يذكر فهرسا لضبط الأعلام وهو هام للنطق الصحيح وغير ذلك من الفهارس الدالة على مضمون الكتاب ، الأمر الذي يسهل الحصول على المعارف ، ويسير الوصول إلى اللباب في زمن قصير .

وقد صرح هارون أشياء كثيرة عبر رحلته الطويلة في ميدانه ، ونبه على كتب تحمل أسماء مؤلفين لا صلة لها بمن جملة هذا .

أن حسن السندوي اهتم إلى عدة نصوص من كتاب « الثمانية » للجياض ونشرها مع الرد عليها لأبي جعفر الاسكافي ، واعتمد في هذا على نهج البلاغة لابن أبي الحديد ، أى أن السندوي جلب نصا متضمن قصته كتاب آخر ، أما هارون فقد بحث عن النسخة الكاملة للكتاب المخطوط وتبين أن ما فعله ابن أبي الحديد لا يعدو أن يكون إيجازا خلا لنص الجياض . ( انظر رسائل الجياض تحقيق السندوي ، و « الثمانية » تحقيق هارون ) وهذا انجاز علمي يحسب لهارون

● نبه محققنا على كتاب « تنبيه الملوك والمكابد » للجياض الموجود في دار الكتب المصرية برقم ٢٣٤٥ أدب ولا صلة له بالجياض لأن من أبوابه « نكت من مكابد كافر الأخشيدي » ومكابد أخرى تتعلق بالثقي بالله . ولما نظر في الأمر وجد كافورا كان يعيش بين سنتي ٢٩٢ - ٣٥٧ هـ والثقي بالله يحيى بين سنتي ٢٩٧ - ٣٥٧ هـ . أما الجياض فقد مات قبل هذه التواريخ . وهكذا يستبين هارون بالتاريخ في تأكيد صدق صحة نسب الكتاب إلى الاسم الموضوع عليه .

هذا قليل جدا من كثير غزير إبان عنه وفصله ، وقد يكون الرجل وقع في سهو ، أورد عنه شيء ، إلا أن شأنه هو شأن الكبار الذين يذعن ما يهيمهم .

ويعد قارئ لا ستمحي من قومي وأند أقام ثم هذا العالم الشايع ، فقد كان غيى من عاروق فضله وعلمه أولى من يتقنيه والتعريف بطرقه والإرشاد إلى فوائده ♦



## نعمات البحيري

— « البحر جبر يالى تعرف قيمة البحر جبر » .

الجنود الريفيون الصغار يتسمون لكلمات المرأة ثم يسرى  
الهمس بالكلمات والغمز بالنظرات والتلمظ بالشفافة . تتأجج  
المقاعد بحركة مبهمة وسرعان ما يعم الصمت حين يرونها  
تبحث بنظراتها إليهم .

— « يا مجنونة زنى النسوان يا قوطة » .

تلقى بشطراتها إليهم ثم تخصّ واحدًا بواحدة من زاوية  
عينها رافعة حاجبها .

— « الزغلول .. زغلول يا بلح ومين زيك » .

كانت تداعب شيئًا للبدن غامضًا في نفوسهم فتشدهم إلى  
مقاعدهم حتى وقت متأخر من الليل .

في داخل المقهى كان المعلم برأسه الكبير خلف بنك خشبي  
صغير ، يشد أنفاسًا متتابة من الشيشة ويحرق في المرأة غمراها  
من أن لاخر متجاوزة رؤوس الجنود الحليفة وأقنيتهم المشوبة  
بالأخضرار ثم يسمع صبيه وهو ينغم نداهه لطلبات الجنود  
ومشاربيهم فترن ماركاته التحاسية على رخامة « البنك » .  
يطرب المعلم لرنين الماركات ويتشئ فيشد أنفاسًا أخرى من  
الشيشة وعيناه لا تزالان على المرأة البائسة .

خارج المقهى وعلى مقعد قصير من القش جلس جندي  
أسمر نحيف يجوار آخرين . لف المرأة بعينه ثم أشعل  
سيجارة وصفق لصبي المقهى ليأتى بثلاثة شاي . انتظ الجندي  
الثان من جيبه سيجارة وأشعلها من سيجارة الأول . في دقائق  
معدودة كان صبي المقهى الناحل الياس قد جاء بالطلبات على  
صينية مبلوطة راحيلى طلبات الجنود الكثيرين الذين يفضلون  
الجلوس خارج المقهى .

« الكوسة وعليها بوسة » .

كان صوتها الناعم يسرى في هواء المنطقة .

والمنطقة بعيدة عن العمران ، لا تحوى غير الرمال وبعض  
معسكرات الجنود .

وكان « المعلم » الذى لا يميزه عن بقية الحلق إلا رأسه  
الكبير قد بنى مفهاه من الخشب والقش والحيش ليكون الوحيد  
في الحلاء .

في مواجهة المقهى الخشبي الصغير تقف بثوبها المجرى على  
جسمها بين سلال الخضار والفاكهة مثل شجرة ، والجنود  
الريفيون الصغار الذين يخشون التوهان في شوارع المدينة  
المتشابكة يفضلون البقاء بالمنطقة قريبًا من المعسكرات  
فيجلسون على مقهى « المعلم » كلما حانت الفرصة لمشاهدة  
وجوه أخرى غير ذلك الوجه المجلدور للشاويش « سليم  
البكرى » .. يتأيمون المرأة فتجذبهم كلماتها ونظراتها وهى  
تنادى على يضاعتها مرة تلو الأخرى بصوت أفرطت في تنغيمة  
وتنغيمة .

من بعيد جاء طفل في زيه المدرسي ، يلهمس في الرمل ويهدف الأحجار الصغيرة التي يتناثر بها ، القرب من المرأة وحياها ، فأخرجت له طعاماً من سلة جانبية وكذلك لافتات ورقية عليها الأسعار .. كل منها مثبت بمصاً رفيعة . قامت المرأة بفرض واحدة في سلة من سلال الخضر والفاكهة بعد أن قرأها : هذه ستون وتلك خمسون .. أما هذه فهي عشرون » ثم تعالى صوتها الناعم المتدلق .

— « لا تين ولا عنب زيك يا حلو . »

ابتسم « المعلم » في زهو وهو يرى الجنود يتوافدون بزيم الكاكي على المقهى فأمر صبيه الناحل اليابس بزيادة عدد المقاعد .

في صعود وهبوط كانت صيون الجنود هكذا على وجه المرأة وجسدها وعيونها المتلامعة .

« يا متعمقة قوى يا بامية » .

كانت تتهاوى بين السلال وهي تعمد عرّز لافتات فيحدث لونها الطرى رليفاً مثل رليف الطير . بدا أنها تستبدل اللافة المكتوب عليها عشرون بأخرى مكتوب عليها ثلاثون قرشاً وسرعان ما دارت على بقية السلال . نظّر المعلم ولبتسم ، صوت الماركات يرن في أذنيه فيشد أنفاساً مطمئنة من الشيشة وهو يتجه بعينه نحو المرأة ، راح يبادلها نظرة بنظرة وهمزة بزمرة وهي تنادى على الباذنجان .

— « طعمك جنان .. يا بدنجان » .

يتحرك صبي المقهى الناحل اليابس مثل المكوك ، يلبي طلبات الجنود المتكررة فيتزاحم وين الماركات على رخامة بنك

« المعلم » . ثلاث المرأة وهي ترى « المعلم » ماذا حينه لها وشفتيه لجسم الشيشة ...

— « يا بصل .. يا مدمع التسوان يا بصل » ...

\*\*\*

أيام قليلة مرت وعرف بقية الجنود في المعسكر والمعسكرات المجاورة المقهى والمرأة .

وبجوار وصيف المقهى الخشبي الصغير المسقوف بالخيش أتى « المعلم » ذو الرأس الكبير بعربة خشبية لبيع الكشبرى وفتح كشكاً للسجائر والتبغ وبعض الحلوى .

وعلى الجانب المقابل أتى بعربة لبيع الفول والطعمية ثم استخدم صبيّاً آخر ، أعطاه دلواً به ماء ولوحاً فلجياً فوق عيشة مبلولة ليبيع الماء البارد في أكواب بلاستيكية للجنود العطاشى .

وفي كل يوم ومن الفتحة الخلفية للمعسكر تفر عشرات من الوجوه المشوقة والخطى المتسارعة نحو مقهى « المعلم » . يجلسون بالخارج ، ينظرون إلى المرأة ثم تهب نسمة طرية تدفع برائحة شعرها إلى أنوفهم . يصبح الصبي الناحل اليابس السمع لطلبات الجنود « الشاي والحلبة والجوزيل » فيتحرك مثل مكوك ويزداد رنين الماركات النحاسية في أذن المعلم فيطرب ويتشبه وتلوح الكلاب الضالة بالأرصفة ، والشمس ذبالة هزيلة تميل نحو الغيم .

بعد منتصف الليل بغليل وفي ظلمة الحلاء وسكونه تفتف سيارة أجرة تحمل « المعلم » والبائمة وطفلها يزيه المدرسى إلى منزلهم في وسط المدينة ◆



## كوميديا الشقيقات الثلاث

### د. كمال عيد

احساساً غريباً بقمة البرجوازية التي عاشتها النمسا في القرن الماضي ، وهكذا كان تشيكوف في دراماته ، أميناً على العصر وشاعداً عليه في وقت واحد .

وحق نلقى نظرة سريعة على روح عصر روسيا وخصائصه ، وهو ما نستشفه من دراماته الواحدة بعد الأخرى ، فإن العناصر التالية سرعان ما تظهر على السطح ، وفي وضوح درامى أخاذ .

١ - تصوير دراماته للأزمة الاجتماعية التي كانت سائدة في روسيا . يؤكد هذا التصوير تعبير المخرج قسطنطين سرجايفتش استانسلافسكى (١٨٩٢ - ١٩٣٨ م) K. S. STANISLAVSKI .

٢ - الاعتراضات والمظاهرات التي حدثت في مصانع المدن الصناعية الروسية الكبيرة .

٣ - الاجتماعات السياسية السرية التي كانت تحدث ضد القيصر الروس ونظامه ، حتى نمت وطلعت النظام الإقطاعي .

٤ - ظاهرة التحليل النفسى لشخصيات مسرح أنطون تشيكوف .

الكتاب الروس أنطون بالولوفيتش تشيكوف مؤلف القصص والدرامات لم يصمد كثيراً على خشبة المسرح المصرى ، إلا عام ١٩٦٣ م في مسرح الجليل عندما أخرج كاتب هذه الدراسة (دراسات أنطون تشيكوف) في المرة الأولى . وعندما أخرج المخرج الراحل كمال يس بالاشتراك مع مخرج سوفييتي في المسرح القومي درامته (الحال فانيا) عام ١٩٦٤ م ومع ذلك ، فلا يخلو حتى يومنا هذا برنامج أى مسرح أوروبى من مسرحية للكاتب الكبير في كل عام .

لكن ، لماذا نعود إلى الماضي البعيد ، وتشيكوف نفسه قد غادر إلى الرفيق الأمل عام ١٩٠٤ - ١٨٦٠ (١٩٠٤) ؟ ، الواقع في هذا الدراما الخى أنه سجل عصره أعظم تسجيل ، تماماً كما فعل الموسيقى يوهان اشتراوس في الموسيقى النمساوية . فلو أقفمت الجفن اليوم في فينا المليئة حالياً بالوروش والمصانع والصناعات الثقيلة وملايين العمال ، واستمعت إلى موسيقى يوهان اشتراوس (الدانسوب الأزرق أو مارسش القيصر أو غيرهما) لأحسست



• المتزوجات والذليجات النرامية ذات المستويين ، الباطني اخفى وهي الهم في دراماته ، والخارجي الظاهري . فخلط كلمات الملل من الريف الروسي وحلم الأمل في الذهب إلى موسكو ( وبخاصة في دراما الشقيقات الثلاث ) ، وعبر عبارات الضيق وتمبيرات المرارة والحياة الرمادية الباردة ؛ تخفى كل الأشياء لتظهر عظيمة تشيكوف في تصميمه المعانة الداخلية غير المرئية للعنان ، بغية إبراز ربهات شخصية ومكونات أسرارها .

ويؤكد هذا العصر بكل سلوكياته وتصرفاته البروس الكسندر بلوك A. BLOK في خطابه الذي أرسله لأمه في ١٣ أبريل عام ١٩٠٩م حتى بعد موت تشيكوف بـ خمس سنوات إذ يقول فيه :

« كل منا يعيش خلف السور الصفي الكبير » (١) كما يكشف عن نفس ( الحالة الاجتماعية ) الرديئة ، الدراما المجري كوستونالو داجو K. DEZSO حين يذكر ونحن نشاهد العرض المسرحي للشقيقات الثلاث عمر الدقائق وتنتهي الساعات ، وتنتفيش الشهير والسنون ونحن أيضا كشاهدين نحس بتقدم السن ، وفهم . الشخصيات تدخل وتخرج أمامنا ، تتحرك هنا وهناك ، ومع ذلك لمحركها راکدة ، بلا فصل أو نتيجة ، وهكذا إلى النهاية (٢) .

## ● كوميدى ام تراجيدى ؟

من يبرؤ على القول بأن تشيكوف كان كاتباً كوميدياً ؟ لا أعلن ذلك ، فهذا هو

ما تعلمناه في أيجليات الدراما في معاهد الفنون سواء كانت مصرية أم أوروبية .

نعرف أن تشيكوف - يفعل دراماته - كان ابن للمذهب الطبيعي . وهو لا يتم سه كثير من الدراميين ومع أن خصائص مسرحه تبرز أكثر من وجه له ، فالثابت أن لدراماته علاقات قوية مع خصائص المسرح الطبيعي ، وعلى وجه التحديد مع خصائص مسرح جرهات هاوسيمان G. HAUPTMANN

لكن تشيكوف ظل يمثل في العالم أجمع ، على أن مسرحه مسرح خاص أو قل مسرح دراسى على وجه التأكيد . وطبعاً أن أحداث دراماته - وبخاصة الدرامات الأربع الكبار طائر البحر ، الخالق فانيا ، الشقيقات الثلاث ، بستان الكرز ، القى تمثله بالمرارة والأسى وألمنان الحب الفاشل ومأسى الأقطاع وأدهاءات الاستاذية وقهر الإنسان والاستعباد ، تجعل الأفعال إلى الأحاسيس بالتراجيديا أكثر منه إلى الأحاسيس بالكوميديا . على هذه الصورة أخرج المخرجون الأوربيون والسوفييت درامات تشيكوف وكأنها تراجيديات ذات طابع اجتماعى خاص وقد ساعد على نجاح هذه الصورة المغلوطة نجاح مسرح الفن بموسكو وجهد المخرج استانسلافسكى في تقديم عروض غاية في النجاح أقبلت عليها الجماهير هناك إقبالاً عريضاً ، لكن هذا النجاح كان يعود بالدرجة الأولى إلى خصائص مسرح تشيكوف ، حتى وإن جانب المخرجين التوفيق في حقيقة أسلوب الإخراج الفنى لدرامات تشيكوف .

وموت تشيكوف عام ١٩٠٤م . وبعد حين عاماً على وفاته ، بعد الحرب العالمية الثانية يكشف بعض المخرجين عن طبيعة إخراج مسرح تشيكوف . . وأقصد بهذه الطبيعة ( الوجه الكوميدى ما ) . فيخرج الانجليزى يثر بروك P. Brook ويخرج الروسى أوسوفسكى جيورجى توفسكى Stovostonogov مسرحياته بوجهها الكوميدى السليم . ومع ذلك فإن مسرح الفن بموسكو لا يزال عاصف - وحتى اليوم - على الشكل التراجيذى لمسرح تشيكوف ، هذا الشكل الذى أصبح اليوم تراثاً وتقليداً في بيرتوار هذا المسرح العتيق .

والفرق كبير وشاسع أيضاً في الحياة المسرحية بين كلمتى التراجيديا والكوميديا ،

فرعى الدراما بحسب التقسيم الأرستوطالى . وفى منهج الإخراج الحديث ، نطلب من طالب الإخراج معاهد الفن أن يحدد - ومن البداية - ( اللون ) الذى سيعتمده في عملية الإخراج واستناداً إلى ما ذكره أرسطو تظهر فروق كبيرة بين النوعين . فلا يمكن بأية حال من الأحوال أن نضع أرسطو فانيس كاتب للملهاة اليونانية إلى جانب كتاب التراجيديا الثلاثة الأوائل اسكيلوس ، سوفوكليس ، يوريبيدس من حيث النوع ، وإلا كنا نعلم أبناؤنا الدراما بالخطأ .

ومع كل ما تقدم ، وبالبحت والتقصى العلميين ، تقدم دراسات تشيكوف في العصر الحديث مشكلة جادة وذات أهمية قصوى بالنسبة للمخرج المسرحي المعاصر . هل ما كتبه تشيكوف - وبخاصة في دراماته الأربع التى خلدت مسرحه وذكره ، كان تراجيديا أم كوميدى ؟ تثبت كتب التاريخ المسرحى أن استانسلافسكى قد انحاز - ونحطاً - ناحية المنهج التراجيدى . وهو الأسلوب - العظيم كذلك - الذى أعده به منهج ودرامات تشيكوف . ويضع هذا الانحياز الخاطئ - من تقسيماته لمراحل العمل الثلاث في مسرح الفن بموسكو ( المرحلة الأولى من بدء إشعال المسوح حتى ثورة ١٩٠٥ القاتلة . والمرحلة الثانية من عام ١٩٠٦ حتى ١٩١٧ ثورة أكتوبر الكبرى . والمرحلة الثالثة مرحلة ما بعد الثورة ) .

كما تثبت نفس الكتب أيضاً أن تشيكوف كان يُعصر على تسمية مسرحياته ( بالكوميديات ) واشتد مراراً من أن استانسلافسكى - ينجح في اعتبارها تراجيديات فكرية - وهي كبيرة بالفعل . هذه المشكلة المعقدة فعلاً بين الكاتب والمخرج لم يكن لها حل في الماضي . فمركز استانسلافسكى كمخرج كان أكبر بكثير من مركز تشيكوف المؤلف المسرحى الذى فلتت درامته الأولى ( طائر الجرس ) على مسرح الكسندراتسكى ، حتى فهمها الناس وتحقق لها النجاح بعد تمثيلها في المرة الثانية .

لم يضحك الجمهور أبداً في إخراج استانسلافسكى لمسرحيات تشيكوف ومع ذلك فاللؤلؤ كان يرى فيها كتبه سخيفة وتلياً من شخصياته لواقفها أحياناً ، وفى الشقيقات أنفسهم ، وسخرفة من الجماهير





٥ - ويضطر الموقف تشيكوف إلى أن يمثل دور المخرج عندما اعتراض على جرس الكنيسة في القرية وجرس ونداءات التنبيه التي أطلقها جنود البعثة الحربية ساعة الحريق . ويكتب ملاحظات كثيرة وطويلة في هذا الصدد . ومع ذلك - وواقعياً - فلم يأخذ استنسلانسكي بكل ما حرره تشيكوف .

## عرض الشقيقات الثلاث .

في مساء يوم ١٩/١٢/١٩٨٧ م شاهدت عرض الشقيقات الثلاث ، على مسرح كاتونا بروجان في أربعة فصول ، وفي التزام بتقسيمات الكاتب في الفصول .

في نهاية العرض ظهرت جل المسرح المجري مديرية المسرح اليوغسلافي في بلجراد لتعلن وسط الجماهير التي شاهدت العرض معها عن منح لجنة التحكيم للمسرح الأوربي لهذا العام عرض ( الشقيقات الثلاث ) ، الجائزة الأولى ، للمخرج المجري أتر توماش . وعن منح شهادة تقدير لمسرح كاتونا بروجان للجهود التي تقدمها في التذكور والأزياء ، والإضاءة ، والتفسير الحديث المرافق ثمنا لكلها الدراما . وأعلنت أن لجنة التحكيم قد اختارت هذا العرض من بين ستة عشر عرضاً مسرحياً في القارة الأوروبية لهذا العام في الموسم المسرحي ١٩٨٨/٨٧ م ليفوز بالجائزة الأولى .

ومن وجهة نظري الشخصية ، فإن العرض الذي شاهدته يتميز بالنقاط التالية :

١ - محافظة العرض على آراء الكاتب أنطون تشيكوف ، وبخاصة في إبراز نوعية النص ، وأتصد بذلك هذه الكوميديا الناصعة التي برزت طوال كل مراحل وأحداث الفصلين الأول والثاني من الدراما . تكاد كل الشخصيات تكون كوميدياً الطابع . أو بمعنى أصح كان تفسير روح الكلمة والحوار يركز ارتكازاً جادا على الإيصال الكوميدي الطبيعي . وهنا تظهر دراسة المخرج لخلفيات مسرح تشيكوف وآرائه والتي لم تُؤخذ بها روحاً طويلاً من الزمن .

٢ - وسط عالم كوميديا الشخصيات كسر المخرج الحديث شخصية فرشتين الضابط الكبير - على أنها شخصية ( كراكتر ) . صحيح أن منح كوميديا هو

الذي أجاز له هذا التفسير رغم غرابته . لكنه كان في الوقت ذاته ملتزماً بوحدة الأطار الكوميدي للتوعية الدرامية التي عمل على تحقيقها .

٣ - تجسيد ( الطبيعة ) التي لم تُعرف عن الكاتب إلا في النادر ، تجسيدا خلافاً منمعا وأدى ذلك بطبيعة الحال إلى استعمال الحركة الطبيعية للشخصيات ، فالتقربوا كثيرا من المشاهد ، وبخاصة الشخصية الشرسمة ناتاليا ايفانوفنا N. VANOVNA زوجة أندريا أخ الشقيقات .

٤ - التزام المخرج بنص وجهة النظر التي اقترحها روبرت بروستلين R. BRUSTEIN صاحب كتاب ( مسرح التسمرد THE THEATRE OF REVOLT ) والتي تدعو هي الأخرى إلى اعتماد للنهج الكوميدي تفسيراً حديثاً مسرحيات تشيكوف . ويضرورة الحرص على إظهار وإبراز الحاجة الضاحكة في الحياة . فهي أمر طبيعي في كل الأحوال ، وبخاصة في مسرحية ( الشقيقات الثلاث ) .

٥ - محاولة إبراز البعثة العسكرية إلى القرية على أنها بعثة ثقافية للتثقيف ، وهو تفسير جيد للمخرج استنسلانسكي ، على اعتبار مكانة الضباط في ذلك الوقت بعثة حرية تحمل معها لثرف كل مظاهرة الحياة المعرفة والفن والشماعة . وتصبح ماشي الترجمة لكل هذه المظاهر من خلال خيط الحب بينها وبين الضابط فرشتين . وكذلك خيط الأبوة . فقد كان والدها كذلك أحد ضباط موسكو الكبار .

٦ - تصبل المسرحية إلى غاياتها التشكيفية عندما تمثل الدراما على أنها ( صورة طبيعية من صورة اعتراضات الحب ) . الحب يرتقي بسلوك الشخصيات ويبرز أرق أسرارها وجمالها . وحتى إبرتنا فيها للمعلم هو اعتراف بالطبيعة والواقع الذي فرضه عليها تشيكوف .

## مستخلصات

هذا العرض المسرحي الذي أعاد لدراما تشيكوف وجها هائماً من وجوها العديدة بماذا يوحى في ؟

أولاً - أن مسرح أنطون تشيكوف من الملاحق الطبيعية الإنسانية الهامة . التي كان يجب على مسرحنا المصري الخوض في

إنسانياته وعرضها على الجماهير مرات ومرات .

ثانياً - هنا في المجر ، مثل مسرح فيج نفس المسرحية ( الشقيقات الثلاث ) في العام الماضي ، باخراج هورفاثي اشتقان في عرض عصري جداً . وقامت مناقشات عديدة نحو تحديثه لشخصيات تشيكوف . ومع ذلك فقد بقي الصدى الذي أحدثه تمثيل المسرحية طويلاً .

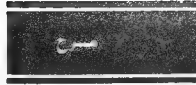
ثالثاً - أصل من مستخلصاتي إلى أن أعمال مسرحنا المصرية والعربية لهذا التراث الدرامي خسارة كبيرة للجماهير ، خاصة إذا كانت مسرحيات المسرح المصري على هي ما عليه من الضعف . تؤكد هذه النظرة مسرحيات القطاع الخاص التي تعمل بلا هدف قومي أو مهني إنساني .

رابعاً - أن مسرحنا المصري والعربي بأعماله هذا التراث ، يقف في وضع ( علك سر ) . فبينما صارح أوروبا تجرب يوماً بعد يوم ، وفي التراث المسرحي - كما عند تشيكوف مثلاً - مرة بالتحصير ، وأخرى بالكشف عن المعاني الأصلية وجوانب التراث الدرامي . ويساعدها على هذا الموقف هضم جماهيرها لتعريفات ودرامات هذه المسرح على اختلاف مذاهبها وتياراتها . فإن الحقيقة المؤلمة تقول إن جماهيرنا الغالبة من هذا التراث لا يمكن لها أن تستيعب حركات التجريب في المسرح كما يحدث حالياً في المسرح الأوروبي . اذ لو نجحاً خرج نابه وأخذ يبدأ التجريب ، لا نعمة نقاد سوسفستاتيون بالجهل وعدم المعرفة ، والحقيقة أنهم هم أنفسهم - أي القادة - أو غاليتهم على وجه التأكيد في أمن الحاجة لتعلم تمثيل ( الدراما ) ذاته من الألف إلى الياء لأنهم يتمسكون بمأضي بعيد جداً في الفن المسرحي ◆

## هوامش

A SZINLAZ VILA- (١)  
QTORTENETE TT. VOLUM  
GONDOLAT KIADO  
BUDAPEST 1986. p. 474.

- (٢) برنامج العرض المسرحي .
- دراما ( الشقيقات الثلاث ) مسرح كاتونا بروجان ، بورابست ١٩٨٥ م .
- (٣) المرجع السابق .
- (٤) نفس المرجع السابق .



مشروبات وفي أبهى البعض قرايطس الترمس والحمص وعيونهم جميعاً معلقة بالمرح يتتظرون إسدال الستار وعزف الموسيقى وبدء اللعب وكان مسرح (خيال الظل) عبارة عن حاجز خشبي يعرض الصالة بفصل المشاهدين الصغوفين عن اللاعبين . . . ويصف الدكتور حماد الشخص المصنوعة من الجلد على أشكال الشخصيات والمناظر المستعملة في التمثيلية ولكن المسرح الذي يصفه يضاف داخله بمصباح زئبق أو مجموعة من الشموع بدلاً من مسارح القطن الذي وصفها الأستاذ أحمد تيمور . . . ويضيف الأستاذ عمر الدسوقي في كتابه ( المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ) معلومة أخرى إذ يقول : دلت بعض النصوص الشعرية على أن النساء كنّ يتولين اللعب به أيضاً منها ما أنشده الصغوى في شرح لامية العجم :

إذا ما تفتت قلت شكوى صباية  
وإن رقصت قلنا حجاب مدام  
أرنا خيال الظل والستر دونها  
فأبست خيال الشمس خلف غمام

والفرقة العاملة تتكون من الرئيس حافظ البابات والأشعار والطرف والنوادر والقادر على نظم الشعر والمدرّب على الإزغال ، وصاحب الذخيرة الضخمة من « الحوادث » الشعبية والأحاجي والزجل . وهو راتب لهذه الصنعة عن أجداده ويمتدّ على مشايخها وأساطينها ، وهو يقوم بالأدوار الرئيسية فيمكن أصوات شخصوس التمثيلية ، كما يقوم بتحريك هذه الدمى الجلدية . وصي يؤدي الأدوار النسائية ويغنّ عازف وملحن عازف أيضاً قد يشترك في أداء الشخصيات والقيام بالأصوات التأثيرية التي تعطي جوّ المشهد المروض .

هذا هو مسرح خيال الظل الذي وردت أول إشارات عنه في أحداث حسنة جتكريخان كما قال الدكتور فؤاد حسين على وفي حدود أعوام ( ٥٩٤ هـ - ٦٣٠ هـ ) كما ينقل الدكتور إبراهيم حمادة عن ابن خلدان في حوادث حياة صاحب أربيل بالعراق ويقول ( فكان مظفر الدين ينزل كل يوم بعد صلاة العصر ويوقف على قبة ويسمع غناهم ويتفرّج على خيالهم وما يفعلون في القباب )

.. ويذكر الأستاذ عمر الدسوقي أن أقدم ما وصل من النصوص التي فيها ذكر خيال الظل « ما ذكره الرمادي في سلك الدر

## قراءة شعبية في المسرح العربي المخيلون

### فاروق خورشيد

نحن هنا أمام مكان مخصص وربما لأول مرة للعرض المسرحي ، يدخله الناس باجر ، ويجلسون فيه في أماكن محددة في انتظار مشاهدة رواية محددة تقدّم من اللاعبين في موعد محدد ، ويصف الدكتور إبراهيم حمادة في كتابه ( خيال الظل وتجليات ابن دانيال ) مجالس المشاهدين لخيال الظل في مسرح مشابه أقيم في ( بركة الرطيل ) بالقنيطرة حيث ساحة تمتلئ باللاعبين من مهرجين وقردانية وباعة جاتلين يقول : « عندما زحف المساء جلس المتفرجون على ذلك خشبية تملأ صالة طويلة وقد تناثرت بينهم بعض مواالد مربعة عليها

على الرزم من أن فنون المخيلة - وهي خيال الظل ومندوق الدنيا والأراجوز - من فنون الشارع إلا أنها عرفت المكان المغلق ، أو البيت المخصص للعرض التي تقدمها ويصف لنا أحمد تيمور في كتابه ( خيال الظل ) البيت المسرحي الذي يقدم فيه خيال الظل بآبائه فيقول : « يتخلون - لخيال الظل - بيتاً مربعاً يقام بروافد من الخشب ويكسى بالخيش أو نحوه من الجهات الثلاث ويسدل على الوجه الرابع ستار أبيض يشد من جهات الأربع شداً محكمًا على الأخشاب وفيه يكون ظهور الشخصوس . فإذا أظلم الليل دخل اللاعبون هذا البيت ويكونون خمسة في العادة منهم غلام يقلد النساء وآخر حسن الصوت للنساء ، فإذا أرادوا اللعب أشعلوا ناراً قوامها القطن والزيت تكون بين أيدي اللاعبين أي بينهم وبين الشخصوس ويحرك الشخص بعوين دقيقين من خشب الزان ويمسك اللاعب كل واحد بيد فيحرك بها الشخص على ما يريد .

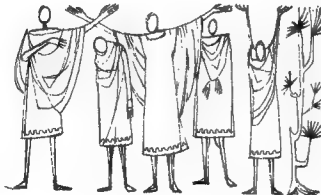


نقله الأتراك بعد سقوط مصر في أيديهم إلى بلادهم . وتطوره هناك إلى الأراجوز لا ينفي إمكانية تطوره عند أصحابه الأصليين بنفس الصورة وإلى نفس النتيجة . إلا أننا نعرف أن اللعب بالدمى عرابة قديمة عند كل الشعوب سواء منها عرب الجزيرة قبل الإسلام أم الشعوب الوثنية التي صنعت التماثيل المصغرة لأهنتها كما صُنعت التماثيل الكبيرة لها ، وكانت هذه الدمى تمثل رموزاً معبودة تستعمل في كل السحر التماثلي منذ بدايات السحر في كل الشعوب ، إذ كانت الدمى تمثل العدو المراد إيلادها بالسحر وتعمل اسمه وبعضاً من خلفاته أو متعلقاته ، وقد صنع الفاطميون التماثيل من الحلوى فظهرت عروسة المولد والحسان والقصور الكلمة المصنوعة من

عروضها من خلال مصنوعين من الجلد يتحركون خلف ستار ، وإنما شخصوه ، دمي يحركها السلاص من خلف الستار وتتكون أساساً من شخصية الأراجوز المميز بطرطوره وصوته المستعار الذي يصدره اللاص بواسطة ( زعاعة ) معدنية تتألف من قطعتين معدنيتين بينهما لسان صغير ، ويضعها اللاص في فمه حين الحديث بصوت الأراجوز ، ودمية الأراجوز تحمل دائماً عصاً صغيرة تضرب بها دائماً الشخصيات التي تخاوها أو تعابشها فيثير هذا ضحك النظارة وهذه الشخصيات دائماً شخصيات كريمة ، فهي إما شرطى غليظ الحس ، أو الحماة أو الزوجة المشاكسة أو الشريك المخدوع . والأراجوز نفسه يمثل ابن البلد في ملبسه وفي خفة ظله ولباقته لسانه ، يجمع بين الغفلة والطيبة ، وبين الذكاء اللماح ، وهو غالباً ما يقدم « حنونة » شبيهة من الحوادث المعروفة أو بعيدة نكتة من النكات المتداولة إلى بعيد المشاهدين لها أصولاً في عصفوهم المتداول ، والأصل في الأراجوز السخرية من كل متناقضات المجتمع وفي بعض الأحيان من قيمة السائده . والأراجوز شخصية فضولية دائمة التدخل فيما لا يعنها ودائماً ما تؤكد ( فهلوتها ) وشاربتها — أمام الشخصوس الأخرى . . وقد أجهد الدارسون أنفسهم في البحث عن أصول هذا الفن وأرجعه معظمهم إلى الأتراك وأن كان الدكتور حمادة يربط بين الأراجوز وخيال الظل ويرى أنها إسمان لفن واحد هو ( القراقوز ) الذي يعني خيال الظل ، وأن الفن وأحد من تركيا إلى المنطقة العربية وإلى مصر . وأياً كان الأمر فخيال الظل نفسه فن

للسيد أحمد البيروني من رجال القرن السادس الهجري :  
أرى هذا الوجود خيال ظل . .  
عصره هو السرب الغفور  
فصنّفوه اليمين بطون حراً . .  
وصنّفوه الشمال هو القبور  
كما يذكر الدكتور عبد الحميد بونس أياًتاً أخرى وردت في كتاب قواس الوفيات تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي — ويرى الدكتور فؤاد حسنين أن هناك بعض مسرحيات الخيال ( التي يرجع تاريخها إلى القرن الثاني عشر الميلادي مثل : حرب السودان ، ولعب حرب العجم ، ولعب المركب ، ولعب الديبر ) . . وتتفق كل الكتب التي تحدثت عن خيال الظل على أن خيال الظل عُرف في عهد الفاطميين وعهد الأيوبيين ، ووردت الأخبار عن مشاهدته صلاح الدين له وعن أن السلطان حقق أمر بإبطال اللب وإحراق شخصوه عام ٨٥٥ هـ . وأن السلطان محمد أبا السعادات كان يطرب لتعقيباته عام ٩٠٤ هـ . وأن السلطان شعبان أبا السعادات عام ٧٧٨ هـ حل معه عدة من أرباب اللامى والمخابين وأن السلطان سليم بعد فتح مصر حضر بأية تمثل شتى طومان باي على باب زويلة فسعد بها وأنعم على صاحب الخيال وعنده يأن يصحبه معه إلى استبول ، وينقل الدكتور فؤاد حسنين هذا الخبر عن ابن إياس ، ويعطى عليه قالاً : ( ويرجح أن هذا هو أول عهد الأتراك بخيال الظل كما أن ذلك العصر كان فاتحة دخول هذا الفن في أوروبا عن طريق تونس والمانيا وفرنسا ) . .

هذا هو أول عهد بالعروض التي تقدم في بيوت مخصصة لها ويحضرها جمهور يجلس في أماكن مخصصة له لمشاهدة العرض ، وقد حدث هذا أيضاً بالنسبة للأراجوز حيث كانت تنصب له أعمدة تكون مريماً ترتفع في جزلها الأسفل علامة تخفي اللاص ، بينما جزءها الأعلى تقسمه خشبة العرض تظهر فوقها شخصوس الأراجوز يحركها اللاص المخفي ويجلس المشاهدين على دكاك أمامها ويطلق دكان العرض قبل البدء الذي يعلن عنه خارج الدكان عازفون على آلة أو اثنين ونماذ ينالون من بداية العرض ، ولم يكن هذا العرض يستمر أكثر من عشر دقائق ، وتنتشر هذه الدكاكين في الميادين التي تقام بها الموالد والإحتفالات . . وعمل عكس خيال الظل لأشتم شخصوه



الحلوى وقد أورد ابن تغري بردي في النجوم الزاهرة أوصافاً كاملة لاحتفال الفاعلميين بهذه العرائس المصنوعة من الحلوى ، بينما يحكى لنا ابن هشام في السيرة النبوية وابن الكلبي في الأصنام عن قبائل كانت تصنع الألهة من التمرقان مرت بأعوام جوع أكلت هذه التماثيل . كما يحكى ابن هشام أن النبي صلى الله عليه وسلم دخل على عائشة وهي صبية صغيرة فأراها تلعب بلمية ..

الفن الثالث من فنون المخيلة هو فن  
السفيرة عزيزة أو صندوق الدنيا ، وكانت  
الدكانة التي تحتويه صغيرة جداً إذ ليس فيها  
غير صندوق الدنيا نفسه ودكة واحدة يجلس  
تفردون فوقها في مواجهة دكة زاجاجية  
لا تزيد على أربع ، وعلى هذا لما كان إلى  
الأربعة من المشاهدين فقط ما أن يجلسوا على  
الدكة كان يفتح اللاباب - وهو واحد  
فقط ستارة فوق رؤوسهم لحجب النور  
الخارجي ، ويظل كل منهم من دائرته  
الزاجاجية يرى الصندوق تروى أمامه وهي  
صور ثابتة تكون في مجموعها حكاية كاملة ،  
أهمها حكاية السفيرة عزيزة ، وعنتى شابل  
سيفه ، وأبو زيد الخليل السامه ، وأنشاء  
مرمى ، وهو الصوبى يحكى الحمايل للحلوة ويحرك  
اللولوبأ جانبها يحرك الصور من اليمين إلى  
اليسار ، ولهذا فانا أميل إلى اعتبار أن بيتي  
البيروني من رجال القرن السادس يقصد بها  
صندوق الدنيا لا خيال الظل ، على الخيال  
يتحرك الأشخاص بحرية كاملة ونرى لها البابات  
المولدة عن حركة مستمرة وذهاب وعودة  
وتسبح يتلعب رجلاً . . . أما في صندوق الدنيا  
فلا صورة لصورة مرت من أمام المشاهد وهي  
تتغير تتحرك من اليمين إلى اليسار وينطبق  
عليها قول الشاعر :

أرى هذا الوجود خيال ظلي  
محسركه هو الرب الغفور  
فصندوق اليمين بطون حوا  
وصندوق الشمال هو القبور

بعضها عن بعض ، شكلاً ولوناً ، أما ألعابها فيعرضها في سيم ستائر ، ويرتديها وزينها . . . . . فليست المخيلة هنا تسمى تتحرك في يد لاعب ، ولا هي في شخص مصنوعة من الجلد يحركها اللاعب أمام ستارة ورامها الضوء وإنما نحن أمام ستارة مرسومة تتحرك أمام مصباح ويهتف سيم ستائر نحصل ، لأشك ، سبعة روايات

والدكتور المصري يعود بهذا الفن إلى الصينيين فيقول عنهم : « وما يعزى إليهم أنهم أول من اتخذ الورق وأبدع في الرسم والنقش . فكانوا يرسمون على قماش أو ورق أو ما يشبه ذلك كهيئة الإنسان والحيوان ، فإذا اتوا الرسم حصلوا بذلك على ستائر زيان عجيب الصور ، فابثرو فيها شبه مصباح كبير ، وحرصوا أن يحيط به من كل ناحية في شكل مستدير ثم يضعون في وسط المصباح من الداخل شموعاً كثيرة فإذا أوقدت وسط نورها في الظلام بدا أمامها كل ما في الستار من نقوش وتماثيل ، كأنها أشباح واضحة الحيد والشكوك ، ويدار المصباح حول نفسه فيدور الستار أمام الرائي وتتألف صوره ، وقد ضرب الترك المثل بديوانه فقالوا ( يدور كما يدور مصباح الخيال ) . . فنحن هنا إذن أمام نوع من أنواع العروض التي رايناها في صندوق الدنيا ، لا في خيال الظل ، فليس هناك شخص يجرفها السلطان حقيق ، ولا حبل يشتت طويلاً بأي مرتين على باب زويله - وأحسب أن الأمر اختلط على الدارسين لا استعمال كلمة الخيال بكثرة في مصباح الخيال ، وخيال الظل ، كما نحسب أن مسألة نسبة هذه الفنون جميعها إلى الترك تأتي قد حل محلها من كل الفنون المصروفة إلى البلاد ، ويقول الدكتور حسين مجيب المصري ( رقتل السلطان إلى وطنه وصحب معه ستمائة من اللاعبة بخيال الخيال فيها بقال . . . ) وبعد الفتح العثماني للمنطقة غدت العاصمة لها كلها هي استنبول ، وغدا تاريخ الفنون من عندها ، وحول انتشارها في هذه العاصمة التي سرقت النور والفن من كل المنطقة لتزدهر حيث الترف والحقام والمال والقوة ، والمعد الذي ذكره الدكتور حسين مجيب المصري يبرش بازدهار كامل للمخيليين فستألف لآب في مصر وحدها ليس بالمد الذي يمدون وقفة متأنية . وقد خلط الدارسون بين الفراقوز وخيال الظل وبين الأراجوز وخيال الظل مرة



أخرى ، كما خلطوا بين خيال الظل وصندوق الدنيا ، ولهذا أثرت أن يكون حديثنا عن فنون المخيلة باعتبارها مظاهر متنوعة لفن واحد ، يقوم أساساً على الاستعانة بالدمية أو الشكل أو الصورة لتقديم أول أعمال مسرحية عرفتها المنطقة العربية ، ولتكون هذه الأدوات بديلاً للشخص الذي يقوم به مخلون من البشر وليصبح البطل المسرحي الحقيقي وراء هذه العرض هو الممثل الفرد الذي يستأجر بالحقى أو تقليد أصوات الشخصيات كلها . . فكان هذه الفنون تطوير لدور الحكواتي والمغنى الشعبي وشاعر الرماية باضافة وسائل الإيضاح أو التسجيل أو الخيالة هذه لتعوض من جهله الشفاهي الفردى . .

وعلى الرغم من أن هذه الفنون عرفت البيوت المسرحية - أن أصبح هذا التعبير - إذ كانت تخصص لها أماكن ثابتة يندخلها الرواد ، إلا أنها في نفس الوقت خرجت إلى الشارع ، فهي مرحلة بين فن الشارع وبين فنون المسرح ذات المسارح المتخصصة . . فقد خرج صنفون الدنيا بذكره الوحيدة وصندوقه مقاماً على حوامل تتن حين يرفعه ويعمله اللاعب فوق ظهره ، وقد علت الصندوق دُمى ملونة ويمسك الدكة في يد ، ويوقاً في يده الأخرى ، ويمضي في الأذقة ينفض في البوق حتى يتجمع عدد كاف من الصبية ، فيختار باحة بين عدة حوار ، ينزل فيها حمله ليقوم الصندوق على الأرض ، ويقع أمامه الدكة الخشبية الوالطة وينفض في يده عدة مرات فإذا ما جلس الصبية

التزاحون إلى الدكة ، ضرب بعضاً في يده فوق الصندوق إيداناً بداية العرض ، ثم مضى يدير اللولب الجاني يند أن يسدل الستار على رؤوس المتفرجين ، وهو يحكى القصة التي تمثلها الصور المتتابعة أمام المتفرجين ، فإذا انتهى إلى حيث يريد أوقف اللولب ورفع الستار عن رؤوس الصبية ، ومضى ينفخ في البوق من جديد . . وكذلك فعل لاعب الأراجوز ، فهو يجعل حوامله التي تشبه الخيمة أو الكشكش وراء ظهره وغلافة في يده تحوى أدواته والدمى التي سيلعب بها ومنها الأراجوز بالطبع ويسير ومعه مساعد أو اثنان يفتون جميعاً مع العزف على دف أو مزهر إلى أن يتجمع المشاهدون ويتحلقون ، فيقيم مسرحه المنقل هذا في وسط ميدان أو في فراغ بين عدة حواز ويبدأ عرضه على مشاهدين جلسوا على الأرض أو وقفوا في حلقة حوله . . ولم ينح خيال الظل من هذه الظاهرة فيصف لنا الدكتور إبراهيم حمادة مسرح الشارع في خيال الظل فيقول إنه « من النوع البسيط المنقل الذي سهل به أداء عروض متعددة في أكثر من مكان طوال الليل وهو يشبه الكشكش الخشبي فتر أنه يتكون من قوائم ( ضلوع ) خشبية تترايط بعضها ببعض بواسطة مفصلات تمكن من تطبيق ( المسرح ) وحمله ، وعلى هذه القوائم شدت خيطان من القماش السميك ما عدا أعلى الوجهة فقد ثبت عليه قطعة من القماش الأبيض الرقيق . .

ويدخل المخيل ومعه زميل له أو اثنان إلى جوف ( مسرحه ) ويضعون الشخص لصق الشاشة المشقة ، ثم يوقدون في الخلف مصباحاً صغيراً فتتمسك خيالات الشخص فوق الشاشة ويرواها المتفرجون من الجهة الأخرى وهم يجلسون على الأرض أو واقفون « فالمخيلة » إذن مرحلة وسطى بين مسرح الشارع والمسرح القائم بذاته . . وهو أيضاً مرحلة وسطى بين المزدى الفردى ، والتمثيل لتتشرك هذه الجوقة . وهوناً مرحلة وسطى بين التمثيل الرامز بواسطة أدوات ، والتمثيل الجسد بواسطة الفراد . . وهو رابعا مرحلة وسطى بين النص الملقى والنص المنقل ، وهو خامسا مرحلة وسطى بين الأدب الفني والأدب الشعبي . . فقد ظهرت في حياة فن التمثيل شخصية هامة هي شخصية ابن دانيال الكحال الملقب في سنة ٧١٠ هـ وهو شاعر ومسرحي ، لم يلهه إلا مسرحي كتب مسرحاً في العربية له نصوص مدونة

ومرسومة، ويحدد الدكتور فؤاد حسين تاريخ كتابة هذه المسرحيات بأنها (من خلفات العصور الوسطى وقد وضعها أيام الظاهر بيبرس (١٢٦٠ - ١٢٧٣ م) يرجع أنها ألقت مباشرة بعد عام ١٢٦٧م، كما يتضح لنا ذلك في مقدمة المسرحية الأولى المعروفة بطيف الحيال . أما اللغة التي استخدمها ابن دانيال في تأليفه هذه فهي الشعر والنثر الميسر . . . ويذكر الدكتور فؤاد حسين أنه من حسن حظ العالم أنه يملك من عذوق ابن دانيال ما لا يقل عن ثلاث عذوقات في مصر واستنبول والاسكندرية، وقد تمكن الدكتور إبراهيم حمادة من ضم هذه البابت إلى كتابه القيم عن ( ابن دانيال ) مع قيامه بتحقيق النسخة المصرية منها . وهي بابات طيف الحيال وعجيب وغريب، والتميم الفلاسح، واليتيم . . . ويلاحظ الدكتور عبد الحميد بونس علاقة هذه البابت بالمقامات، سواء من ناحية الأسلوب أم من ناحية التمازج البشرية المستعملة في البابت . . في بابه عجيب وغريب نجد شخصية الشحاذ أو المكلد أو الساسان، عا يشير إلى مقالة الحريري ( الساساني ) ومقالة بديع الزمان من نفس الاسم . . وقد لاحظ الدكتور إبراهيم حمادة هذا التأثير الواضح بالحريري وبديع الزمان الهزاني، وتأثر ابن دانيال بخصيصة ابن الفتح الاسكندري عند بديع الزمان الهزاني وخصيصة ابريزد السرجي عند الحريري، ويلاحظ الدكتور حمادة أيضا أن ابن دانيال قد تأثر بالنسج الوعظي المنتشر في المقامات وروح الخطابة والتوافق الهندسي بين الأجزاء الثرية والأجزاء الشعرية في البابت، كما لاحظ أيضا تأثر ابن دانيال بأسلوب المقامة في البحث اللفظي، والتركيب التعبيري . . ونحن نضيف إلى كل هذه الملحوظات القيمة قول الأمير وصال في بابه طيف الحيال : ( سلام على من حضر مقامى وسمع كلامى، من عرفنى فقد تمتع بآنسى، ومن جهلى فانا أعرفه بنفسى ..... )

ويرد عليه طيف الخيال قائلا : ( أنت جمال المقامات، ومن خلف مملك، مات ) . . كما نضيف قول ابن دانيال في بابه عجيب وغريب ( وذلك لما حال الحال ومال المال وبلى البلى، وهب الذهب، وانتقطع السبب وفضت الفضة وقعدت الهبة . . . فقلت . . . وهى فقرة تكاد تختلئ إن لم تكن تنقل أسلوب بديع الزمان في

مقاماته . . فإن دانيال كان همزة الوصل بين المقامات كفن نثرى وبين المسرح الظل في البابت كفن تمثيل . . وهو بالتالى القلة بين فنون القبول الرسمية التى يعتمدها التراد وتكون المخيلة الشعبية التى يتجاهلها التراد والدارسون معا . . فقد كانت البابت موجودة قبل ابن دانيال، وقد تقدم إبن دانيال ليبرز بين تأثره بالمقامات وبين فن المخيلة القائم بالفعل والذي تعتمد نصوصه على إرضاء الذوق الشعبى المرقق في حب الفكاهة والفحش الجنى واستخدم العالمية المسقة في أحيان كثيرة، فمزج بين الأسلوبين وقدم عملا يرضى عنه أصحاب الأدب وتقاده، ويرضى في نفس الوقت فوق عامة المتفرجين على فن المخيلة . .

وليس أصدق من عبارة الدكتور إبراهيم حمادة في تلخيص هذا الموقف إذ يقول في ص ١٧٣ وما بعدها : « كما أن المقامة تناسج إجتماعى تنبض في شرايينه حركات سلوكية أو نفسية للشعب، فإن التمثيلية الظلية استمدت مادتها مباشرة من الطبيعة الجماعية بكل ما تحمل من غث وسمين، واعتقد أن البابة تنطق، بتعبير أساسى فيها من حيث الموضوع، على القيم الأدبية الأخرى المعاصرة لها وهذا الجوهر هو القدرة على ملابسة الواقع، ولم يكن التاريخ أو الأساطير أو الأخيلة مصادره يتشقق منها غذاءها ونجومها في سماعاتها، وكان من السهل أن تصبح الحكايات والخرافات والروايات الشعبية ممتعا شهيئا لكل تمثلة، غير أن الفنان أو النشد أقاصبه، بل خلق لنفسه موضوعاته في البيئة المعاشية القائمة . . . ومن هنا قولنا إن المخيلة كانت نقله ما بين المنشد والحكايات والشاعر الشعبى ويسير فن المسرح، إذ انجذبت البابت إلى موضوعات خاصة بها تخلقها الحاجة التى توظف لها المخيلة . فهناك موضوعات الوعظ اللينى بحيث يميز القاضى الفاضل رؤية الخيال . وهناك الموضوع السياسى بحيث يهيج سليم الأول بموضوع شق طومان باى على باب زويلة، وهناك النقد الإجتماعى والسوكرى لأنماط الناس كما في طيف الحيال وعجيب وغريب، كما أن هناك المواقف التى تريد استمالة الفرائز وجذب الجماهير حتى ليحرض السلطان بجمع على احراق شخص من المخيلة، وتجريم اللعب بخيال الظل . . ونفهم موقف السلطان هذا حين يقول لنا الدكتور إبراهيم حمادة « ففى هذا

البابت لم يدع مؤلفها - أو المزيدين عليها - متكررا جنسيا إلا وصاغوه شعرا ينظم الكلمات المتداولة نفسها دون إبدال أو تورية وقد حلف الدكتور إبراهيم حمادة الكثير من العبارات أثناء تحقيقه للنصوص وجد أنها تفوق طاقة الأمانة العلمية، إذ لا يمكن لا إيرادها ولا إبتها . . . بينما يحكى لنا الدكتور حسين مجيب المصرى عن البابت التركية أنها كانت تدور حول المعان الصورية وخصيص العشاق وتقدم للمجتمع وتصوره بالبحاسن والسوء . . . وهكذا سئى الحياة بكل أقسامها وأهدافها لتدفع نفسها دفعا إلى شرابين المخيلة - من الصوفية إلى الإباحة الجنسية - ومن الإستهخدام السياسى الغرضى من بعض الأحيان إلى قصص العشاق والنقد الإجتماعى . والسخرية اللاذعة، والفكاهة القاضية - فالحال إذن لم يكن ملك طبقة واحدة، وإنما كان خيال الظل شيئا عند الشعب، خاصة عند السادة فى قصورهم وبالحاسن . . وهذه نقلة هامة في المشاهدة وتوظيف الفن، فحين لأول مرة أمام مزج طبقي وثقافى وذوقى يعكس مكونات شعب في مرحلة، ولنا ناسف إلا على ضياع بابات خيال الظل فى وصلنا منها نذر يسير . وقد ضاعت طبعا كل نصوص صندوق الدنيا وماتت بموت حفظها ولاعبها .

أما الأراجوز فنصوبه لم تلون، واعتقد أنه من الممكن أن يسجل أحد الباحثين ما تبقى في حافظة الذاكرة به اليوم . . وقد أورد الدكتور حسين مجيب المصرى بعض مشاهدته في صفحة ١٠٧ من كتابه من موضوعات ( القره فوز ) التركى وهى تدور حول قصة الياستارستان والزورق والكناب، ولكننا نتحرج لاختلاط المصطلح فلا تصرف إبن نفعها أهى نصوص خيال الظل أم الأراجوز أم صندوق الدنيا . وعلى كل حال فهى لا تضيف جديدا إلا استرجاع اللغة المستعملة فيها بين العربية والفارسية والتركية وهى تركية تعكس المزيج الإسلامى لمكونات الحضارة الإسلامية في عصرها العثمانى . ١

وإذا كانت المخيلة من فنون الشارع فقد كانت أيضا من فنون القصور كانت أيضا أول الفنون التى عرفت العرض المسرحى في بيت متخصص وكانت التعلق بين المؤدى الفرد والتمثيلية صاحبة الشخصيات المجدبة بشكل ما ♦



# خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور

عرض : حسن سرور

رسالة للحصول على درجة الماجستير تقدم بها الباحث وليد  
منير أمين إلى المعهد العالي للثقافة والفنون وأشرف  
عليها الأستاذ الدكتور صلاح فضل وناقشتها لجنة مكونة من :  
الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل والأستاذ الدكتور نبيل  
راغب .

## الملخص :

صلاح عبد الصبور واحد من أبرز من  
مسرحوا حياة البشر . وهو يرى القصيدة  
بداية نوعاً من الحوار الثلاثي بين ذات  
متألمة وذات متأمل فيها وبين الأشياء .  
وتتسم هذه الرؤية للوهلة الأولى بحس

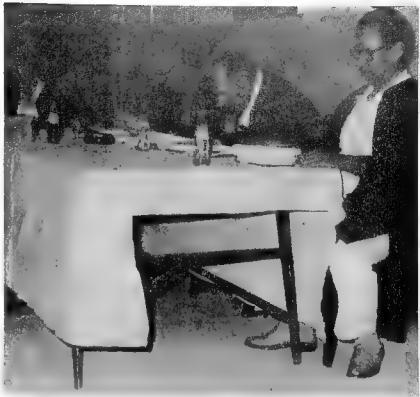
درامي عالٍ وجلي . إنه مزج بين التصوف  
والوجود والجلد في حلقة واحدة ، صانعاً  
سبكته التعبيرية الخاصة والمتميزة . وهو  
يفرق بين المسرحية المستمتالية الغنائية  
والمسرحية الدرامية في قصائده ، جاهلاً من  
قصيدة (الغناج) مدخله الأساسي إلى  
الدراما الشعرية .

كان من الضروري إذن أن يفرد الباحث  
مدخلاً يتناول فيه (مفهوم الدراما بين  
التشكيل الشعري والبناء المسرحي) محلاً  
فيه (نص الاعتراف) كما هو واضح في كتابه  
اللائت (حيات في الشعر) ، ولكن الباحث  
لا يصنف إلى (نص الاعتراف) إلا بقدر ما  
يتطابق هذا النص مع النص الشعري التام  
(قصيدة ومسرحاً) لصلاح عبد الصبور .  
والباحث يكشف عن التصدعات والشقوق  
الموجودة في (نص الاعتراف) ، ويحاول أن  
يستخلص منها الرؤية الحقيقية الأخيرة إزاء  
الفعل الإبداعي في العالم كما يرمى إليها  
ببصره صلاح عبد الصبور . ويشغل  
الفصل الأول من الرسالة بدراسة ما يسمى  
بـ (التناص الداخلي) ، ويأتي تحت عنوان  
(تجاوب أشكال الأداء بين القصيدة  
والمسرحية) ، ويهبط هذا الفصل على  
افتراض أولي (يختبره الباحث فيما بعد ويصل  
إلى صحته) مفاده أن دراما صلاح عبد  
الصبور الشعرية قد وجدت بذورها الجنينية  
الأولى في قصائده ، وتخلص الباحث إلى أن  
ظاهرة التناص الداخلي تظل محكومة  
بقانونين مهمين هما :

- الأول : الاستطراد .
- الثاني : التناص الذاتي .

كما يخلص إلى أن للتناص الداخلي خمس  
آليات هي :-

- ١ - التكرار .
- ٢ - التوالد .
- ٣ - التحويل .
- ٤ - التوزيع .
- ٥ - العرض التشبهي للمجاز .



لجنة المناقشة ١. د. نبيل والحب ١. د. صلاح فضل ١. د. عز الدين إسماعيل .

الفاضل الرياضي) ليستخلص بعد تحليل  
ذو وب ومستقص قانوناً رياضياً جامعاً يفسر  
تحول نوع أدبي كالفصيدة إلى نوع أدبي آخر  
كالدراما الشعرية . وهو يعتمد في طرحه  
هذا على التصور المنطقي للبنية بوصفه  
تصوراً رياضياً ، وهو يحدد خطواته  
الإجرائية بوصفه باحثاً بنوياً في خمس :

- ١ - التمثيل لأشكال الروابط  
النسائية بين العوامل .
- ٢ - تحويل الأشكال الكيفية إلى  
أشكال عددية .
- ٣ - استنتاج المعادلة الدالة .
- ٤ - رسم دالة التحول النوعي .
- ٥ - صياغة القاعدة وشرحها .

وهو يطمح بذلك إلى الاقتراب بعلم  
الأدب من مشارف العلوم الطبيعية (وفي  
مقدمتها الرياضيات) في دقتها وصرامتها  
وتحديداتها .

وفي الفصل الثالث والأخير (مستوى  
اللغة الشعرية) يعمل الباحث عبر أبعاد  
ثلاثة :-

- ١ - الإيقاع .
- ٢ - الصورة أو المجاز .
- ٣ - التركيب النحوي .

وذلك في مقارنة تأخذ شكلاً مكوكياً دائماً  
بين الفصيدة والمسرحية . ويخلص الباحث  
في نهاية التحليل إلى :-

- ١ - هيمنة تفضيلي (فعلان ،  
مستعملان) على النص الشعري الصوري .

٢ - ميل الممثل دائماً على خشبة  
المسرح إلى تأكيد النبر اللغوي في مقابل النبر  
الشعري ، ومن ثم فلا بد أن يتصور الأداء  
الشعري في نص العرض للنشاط الساقى  
(وهو أقرب إلى محور النثر) على النشاط  
الاستبدالي .

٣ - هيمنة التشبيه على الصورة  
الشعرية في نص صلاح عبد الصبور ،  
وارتباطها أكثر من غيرها (الكتابة ،  
والاستعارة) بالدراية لوجود مسافة دائمة  
بين المشبه والمشيبه به ، حيث تقوم هذه  
المسافة بصنع جدل فعال بين طرفين لا يلقى  
أحدهما الآخر .

٤ - يقترب (نموذج التركيب النحوي)  
في النص الشعري لعبد الصبور من نموذج  
القول اليومي إذ يقوم باختراق بعض ظواهر  
التحويلات ولغتي بدتو في جلاء من نحو  
العامة .

ويطرح الباحث مفهوم التناص الداخلي  
بين :-

قصيدة	مسرحية
أقول لكم ياتجمي .. يا تجمي الأوحده .	مأساة الحلاج ليل والمجتنون .
ذلك المساء .	بعد أن يموت الملك .

ويخطط الباحث في الفصل الثاني (دالة  
التحول النوعي) خطواته أبعد ، إذ يلمع  
بصورة تجريبية بعض الإجراءات من مصادر  
مختلفة (علم المنطق ، علم اللغة ، علم



لقد كان مفهوماً (الكلية) و (تعدد المستويات) مفهومين أساسيين سيطرا على عمل الباحث طوال الوقت ، وكانت مقولة (المنطقية الكلية) التي نادى بها عالم اللغة الأشهر (توم تئومسكي) مولداً فعلاً للرؤية النقدية التي عمل الباحث على إجلالها وبلورتها فضلاً بعد آخر .

## المناقشة

وصف الدكتور عز الدين إسماعيل رسالة الباحث بأنها عمل إبداعي ، ولكنه يفتضح - رغم ذلك - لكافة القوانيين العلمية والمعايير البحثية التي ينبغي أن تنظم أي دراسة أكاديمية ، ثم قال الدكتور عز الدين إسماعيل أنه سوف يطرح مجموعة من وجهات النظر التي قد تختلف أو تتفق مع وجهة نظر الباحث ، وأكد أنه من حق الباحث أن يبدي اختلافه أو اتفاقه مع هذه الملاحظات ، وأن يناقشها بغية الوصول إلى نقطة مشتركة .

وتركزت ملاحظات الدكتور عز الدين إسماعيل حول :

١ - تورط الباحث بوصفه شاعراً في الانتصار للشعر قليلاً على حساب الدراما .  
٢ - صياغة الباحث نموذجاً كلياً يحكم عملية التحول الشعري انطلاقاً من تحليل شاعر مسرحي واحد فقط هو (صلاح عبد الصبور) فيما ينبغي للنموذج الكلي دائماً أن ينطبق على أكثر من كاتب ، وأكثر من عمل ، ليكتسب مصداقيته .

٣ - تناول الباحث لظاهرة (التناص الداخلي) بوصفه تناسباً طردياً دائماً ، والواقع أنه من الممكن للتناص الداخلي أن يكون تناسباً عكسياً كذلك .

٤ - تكريس الباحث لمفهوم (الدرامية) بوصفه أداة فنية تتبع أصلاً من كونها فعلاً .

وفيما يختص بالنقطين الثانية والثالثة فقد حرص الباحث أثناء المناقشة على إيضاح الآتي :

١ - يفترض الباحث بداءة أن الدراما الشعرية إنما تخضع - مع بعض التحليل - للتعريف نفسه الذي تنطلق منه القصيدة الشعرية ، وهو يرى أن تعريف (ديفانتير) للقصيدة بأنها جملة حروفية تتحول إلى إسهاب تعريف صحيح ، وما علينا إلا أن نعرف هذا التعريف قليلاً فنقول أن الدراما الشعرية حدث بسيط يتحول إلى إسهاب ،



الباحث وليد ميرامين

وذلك بفعل آليتين مميزتين تعملان على تحويل التعبير إلى أداء أو حركة ، وهما :

١ - التوزيع .  
٢ - العرض التمثيلي للمجاز .

٢ - في حالة (التناص الداخلي) بين قصيدة شعرية ودراما شعرية فإن هذا القانون يتسع قليلاً ليصبح :

توالد  
جملة حروفية - حدثت إسهاب  
تحول - توزيع - عرض - شعرية  
دراما

يصبح هذا النموذج على النص الصبوري (قصيدة ومسرحاً) ، ولكنه من الممكن أن يصح بشكل عام - كما أشار الباحث في هوامش بحثه - إذا ما أثبتت دراسات تحليلية أخرى إمكانية تطبيقه على نصوص أخرى لشعراء درامين مختلفين .

ويعترف الباحث بوجود تناص عكسي في مقابل وجود تناص طردي بين القصيدة والمسرحية ، ولكن العلاقة التناصية بين القصيدة المختارة (أقول لكم) ومسرحية (مأساة الحلاج) على سبيل المثال أوسع في محل عملها الفندسي وأكثر قرابة من أي قصيدة أخرى في علاقتها بالمسرحية نفسها ، ومن ثم فإذا أثبت واقع الفهم والتحليل أن هناك عدة نصوص متعلقة (أ ، ب ، ج ، د) مع نصي آخر (و) فإن معيار الاختيار يظل معكوماً بنص يُشكل مع نص (و) أكبر مجال تناسلي ممكن ، وذلك بصرف النظر عن نوعية التناص الموجود نفسه طردياً كان أو عكسياً .

وأعرب الدكتور نيل رافع عن سعادته بهذه الرسالة من منطلق أن الدراسة بالمعهد العالي للتقعد الفني تهدف بدءاً إلى إثبات (وحدة المهرقة) ، وهي إذ تفعل هذا فيما بين العلوم الإنسانية وأنواع الفنون بعضها البعض ، فإن الباحث قد أغاضف بعداً جديداً بتفريجه الواضح بين الفن والأدب من ناحية ، والعلم الطبيعي من ناحية ثانية .

وقد تركزت ملاحظات الدكتور نيل رافع حول :

١ - سيطرة الشكلانية بعض الشيء على منهج الباحث .

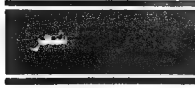
٢ - قصصه إلى تناول النص بوصفه دائرة مغلقة دون التطرق إلى الظروف الاجتماعية التي أسهمت في إنتاجه .

٣ - اتسام لغة الباحث ببعض التعمير البنيوي .

وفيما يختص بالنقطة الثانية فقد حرص الباحث أثناء المناقشة على إيضاح الآتي :-

يعترف الباحث أن لغة شعرية ما لا بد أن تتحدد عبر سيالها على الإبداع الداخلي وسياقها الاجتماعي معاً ، غير أنه لم يحدد إطاراً منه لاستقصاء مستوى أي محد وتحليله تحليلاً شاملاً ، إلى تحليل (أيدولوجية النص) . وصحيح أن المستوى المدروس لا يمثل تبصير (چارودي) (كلية حصرية) بقدر ما يمثل وسيطاً ، ولكن التحليل قد تطرق - رغم ذلك - عبر تناوله لكل من مفهوم (الدراما) بوصفها قيمة مهيمنة ومفهوم (مستوى اللغة الشعرية) صورة وتزكيباً ، إلى أبرز الدلالات الاجتماعية التي تنطوي عليها قيمة الاستتمالة فيما يشكّل (ماشيري) حيث تحدد طبيعة السياق الموصوف طاقة اللغة الشعرية على الإنارة وتكوين المعاني . وقد تشير لغة النص الصبوري عما هي لغة في مستوى الأشياء ، أو بما هي (فروع محاكاة القول العادي) ، إلى أنطوائها على (عاجس نزوع اجتماعي محدد) وما كان ببساطة هو ما أسماه (جيمالفيك) - (التعبير البسيط عن حياة عميقة) .

وقد قررت لجنة المناقشة منح الباحث درجة الماجستير في الفنون - يستمر المعهد من بعض جامعات أوروبا تقليداً مفاده تجاوزه درجتي الماجستير والدكتوراه للتفسيديات المختلفة مع التوصية بطبع الرسالة لأهيتها العلمية البالغة ♦



## قماند قصيرة

السماح عبد الله

### حصارة

أَتَقْنِي مَوَارِيثُ نَاسِي ...  
... فَضْمَخْتُ رَأْسِي ...  
... وَافْتَعَلْتُ التَّنَاسِي ●

### انتظار

لِلدُمُوعِ السَّخِينَةِ قَمَرْتُ عَيْنِي ...  
... وَقَعَّدْتُهَا ،  
● وَانْتَظَرْتُ الْفَرْحَ

## يزور

أنا ... صليلُ الأنبياء ...  
 ... أتيتكم كطيف ...  
 ... محملاً ... بزهرة الخلاص والراحة ...  
 ... ولستُ قاعداً فيكم ... كثيراً ...  
 ... وحينما أمرُ في الزحام ...  
 ... تخونني ذواكري ...  
 ... يلفي الدوايز ...  
 ... وأتمب ...  
 ... كأي واحد فيكم ●

## ورده

قلُ الوردة واسترح ...  
 ... الوردة كانت منذ الزمان البعيد ولم تدر ...  
 ... صارك لا بد تدري ...  
 ... هو الوردة فواخ ...  
 ... فغ بالاربع ...  
 ... وبواخ ... بُع بالذي يسكن القلب ...  
 ... فرحان فرح إذن ليك ...  
 ... فرح ... حوالبك ...  
 ... تواق ... تق للحبيب البعيد ...  
 ... وصالحه ...  
 ... فالوردة ليس ... يحب التخاصم ...  
 ... والوردة كانت كنه ...  
 ... وصارك صر ...  
 ... وغد منه ... أن تتقرب للناس ...  
 ... خذ منه أن يتعشقك الناس ...  
 ... عش فيه حال ... التفوح ...  
 ... حال التورد ...  
 ... حال التفتح ...  
 ... والوصل ...  
 ... والوجد ...



والبوح ... ، والفرح ...  
 فرح اذن فيك ،  
 ... فرح حوالبك ●

## عجبا

أنت يا امرأة ... تدور الليل ...  
 ، تنسى ... عند كل عاشق من عمرها ... يوما ...  
 ... أنت يا امرأة في كل يوم ... عند عاشق تكبر يوما ...  
 ... عجبا ...  
 ... أنا ليلة ... واحدة بينك أنستفي العمر ...  
 ... ليلة ... واحدة بينك ... ميت ●

## يفعل محبوبى

— ماذا ... يفعل محبوبى ؟؟ ...  
 ... — يلهو ... ●

## وطن البكاء

أيتها ... يا حبيبى سافر ...  
 ، حط جناحيه للريح ...  
 ، والريح عابثة ...  
 ... أيتها تمتطى الآن أحلامه ...  
 ، وييم صوب الكلا ...  
 ... ويقول ... سلام دياراً بها شخبطات الطفولة ...  
 ... ويقول ... سلام دياراً بها زفرقات المصافير ...  
 أيتها ياترى ميت ...  
 ، أيتها ضائع ...  
 ... نحن معا ●

\* \* \*

وطن واحد ...  
 ... آه يا أيتها الوطن الجرح القلب ...  
 ، القلب لما يزل نازفاً ...  
 ... يا حبيبى الذى مات فى سنوات العذابات أقسم لما يزل نازفاً ...  
 ... هل سوى فرحة أنت فجرتها ، مرة فى دمي ...  
 ، واحترفت الرحيل ...

... أنا لما أزل اتفرَّح بالجرح ...  
 ، لما أزل لا أقيس المسافة بيني وبينك إلا بحجم الدم التارِب ...  
 ... لم أزل اتكور في حجرى ...  
 ، واكور في حجرى وطنا للبيكاه ...  
 ، أفتش بين ... تضاريسه عن فتى ...  
 ... تروى الكلام ...  
 ، يفجر في جنتي فرجة ...  
 مرة ...  
 ، ويقول سلام ●

## أحبها

... أحبها ...  
 ... كأنها ...  
 ● خطيتى التى أبيت أن أتوب بعدها

## التي أشتق

... علمتها ... كيف الهوى ...  
 ... أعطيتها منى حشاى ...  
 ... صيرتها فى الحب أمتى ...  
 ، وحسى ،  
 ... وابتغى ،  
 ... وترك قلبى عندها ...  
 ... كى تسكنه ...  
 ، ونجربه ...  
 ... لكنها ... لما تعلمت الهوى انتخبت سوى ●

## وأنا قادم كالقيامة - عنى -

... رجة هذه المنطقة ...  
 ... كارتدأى إلى أوّل ...  
 ، وخروجى على جنتى ...  
 ، وهوايا البلاد ...  
 ، التى عشق القلب فى سنوات الطفولة ...  
 ... وكرفضى لها عندما خرج القلب عن طوقه ...  
 ، واقتراحى تضاريسها حين اكملت عشرين عاما ...  
 .. وبليت خطوى ●

... رجة هذه المنطقة ...  
 ، وأنا أول الحاملين بها  
 ... وأنا أول العاشقين لها ...  
 ... وأنا ... أول الظالمين ...  
 ... جسدى جرة ...  
 ... ومدى ابتداء ...  
 ... واقف بينكم ...  
 ... وأطول السبا ...  
 ... ودمى معركة ...  
 ... وكلامى حريق ●

\* \* \*

... رجة ... هذه المنطقة ...  
 ... ولذا سأحبها جسداً جرة رافضاً ...  
 ... ودمى معركة ...  
 ... وكلاماً ... حريق ...  
 ... وأقيم القيامة ليها ...  
 ... وأقديها ...  
 ... وأقول الحقول ●

\* \* \*

... رجة هذه المنطقة ...  
 ... رجة هذه القنبلة ...  
 ... كأنها ●



## أستطيع

... أستطيع أنا ... غزو هذا الزجاج ...  
 ... أستطيع أنا ... غزو هذى المدن ...  
 ... أستطيع أجرب فيها الحروب ...  
 ... أكون بها فرساً لاين ...  
 ... وسأزرعنى شوكاً فى الشوارع ...  
 ... أهطلنى مطراق الربوع ...  
 ... أستطيع أكون الذى لا يكون ...  
 ... أحذرى يامدائن منى إذن ●

## نجيب

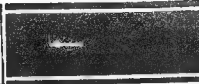
... كيف يملأك الموتُ أنتَ الذي ...  
... كنت بالعشق تملأ هذه الحياة ؟؟ ...  
... كيف يسكنك الصمت ...  
... أنت الذي شربت كلمات الهوى راحتاه ؟؟ ...  
... مرةً كنتني ، وأنا كنت وجهك ثم ارتحلنا لهذا النسيج ...  
... بعدها مت بقي ...  
... وصرت أسير بوجهك ...  
... تقتلني مقتلته ●

## هطلى يامطرة

... هذه المطرة كنا عاشقها ...  
... منذ عشرين سنة ...  
... عندما كانت نجى ...  
... ما الذي ذكرها بجفاف الشجر الذابل في هذا الحريف ؟؟ ...  
... نحن أدماً جفاف الشجر ...  
... ونسينا ... قصة المطرة ...  
... ذكرتنا بالذي كنا ...  
... منذ عشرين سنة ...  
... عندما كنا صغاراً ...  
... ونجى المطرة ...  
... فنغنى ...  
... هطلى ... يامطرة ..... هطلى ... يامطرة ...  
... هطلى ... يامطرة ●

## هذي المدينة

... هذي المدينة كان لي فيها صحاب ...  
... وكان لي فيها ... سكن ...  
... وزرعت فيها الشمس ...  
... والأشجار ...  
... رؤيت الثرى بدم البدن ...  
... ورجعت بعد سق موق في التغرب كي أريح المقتنين ...  
... لم ألق فيها الشمس ...  
... والأشجار ...  
... بالأصحاب ...  
... لم أجد الوطن ●



٥ - نظرة خاصة ٢٠ فيلماً طويلاً من  
١٧ دولة هي فرنسا (٢) بريطانيا (٢)  
إيطاليا (٢) وفيلم واحد من كل من  
الولايات المتحدة والاتحاد  
السوفيتي وبلندا وسويسرا وهولندا  
وكندا وتشيكوسلوفاكيا ويوغسلافيا  
وبلغاريا وتركيا وتايوان والهند وإسرائيل ،  
ويضيف هذا البرنامج الى الدول المشاركة  
الدول العشرة الاخيرة .

كما عرض برنامج نظرة خاصة الذي أقيم  
للمرة الحادية عشرة فيلماً قصيراً من فرنسا ،  
وآخر من استراليا .

## مهرجان كان ٨٨

# واقع المهرجان وواقع السينما في العالم

وأما البرامج الموازية فقد عرضت ٥٦  
فيلمًا من ١٩ دولة منها ٣٢ فيلماً طويلاً ،  
و٢٤ فيلماً قصيراً على النحو التالي :

١ - اسبوع النقد السابع والعشرين ٧  
أفلام طويلة من ٧ دول هي الولايات  
المتحدة ، وبريطانيا ، وسويسرا والإتحاد  
السوفيتي ، وتركيا ، والصين ، والهند ، و٦  
أفلام قصيرة من ٦ دول هي فرنسا ،  
وبريطانيا ، وسويسرا ، والسويد ،  
وبولندا ، والبرازيل ويضيف هذا البرنامج  
الذي يقتصر على عرض الافلام الأولى ،  
والثانية لخيرجها إلى الدول المشتركة في  
مهرجان الدولة الأخيرة .

٢ - نصف شهر المخرجين العشرين  
١٨ فيلماً طويلاً من ١٤ دولة هي بريطانيا  
(٣) والاتحاد السوفيتي (٢) والبرازيل  
(٢) وفيلم واحد من كل من الولايات  
المتحدة وهولندا وكندا والمانيا الاتحادية  
وتايوان وتركيا والهند وفنزويلا ومصر  
وسوريا ومغشقر ، ويضيف هذا البرنامج  
الذي يستمد عنوانه من الفترة السابقة  
التي كان يعقد فيها المهرجان لمدة أسبوعين  
الدول الأربع الأخيرة الى الدول المشاركة في  
المهرجان ..

٣ - أفاق السينما الفرنسية السادس  
عشر وعرض ٧ أفلام طويلة و١٨ فيلماً  
قصيراً من اختيارات جمعية المخرجين من  
الانتاج الفرنسي .

وهكذا يبلغ مجموع أفلام برنامج  
المهرجان الثمانية الرسمية وغير الرسمية  
١١٧ فيلماً من ٣٢ دولة منها ٨٠ فيلماً  
طويلاً و٣٧ فيلماً قصيراً .

أما القسم الثالث والاخير ، وهو سوق  
الافلام الدولي الثامن والعشرين فقد عرض  
٣٦٦ فيلماً طويلاً من ٣٢ دولة منها ٣٣٢

وجمعية المخرجين في فرنسا وتعرض تحت  
ثلاثة عناوين ، ثم برنامج السوق الدولي  
للأفلام .

أما البرامج الرسمية فقد عرضت ٦٦  
فيلمًا من ٢٨ دولة منها ٤٨ فيلماً طويلاً  
و١٢ فيلماً قصيراً على النحو التالي :

١ - مسابقة الافلام الطويلة ٢١ فيلم  
من ١٥ دولة هي الولايات المتحدة (٢)  
بريطانيا (٢) فرنسا (٢) اسبانيا (٢) وفيلم  
واحد من كل من الدانمارك ويليكا والمانيا  
الاتحادية وإيطاليا والبرتغال ونيوزيلندا  
والبحر وبلندا والصين واليابان  
والارجنتين .

٢ - مسابقة الافلام القصيرة ٩ افلام  
من ٨ دول هي فرنسا (٢) وفيلم واحد من  
كل من بريطانيا وإيطاليا والولايات المتحدة  
والبحر والسويد وأستراليا والاتحاد  
السوفيتي ، ويضيف هذا البرنامج الى  
الدول المشاركة الدول الثلاث الأخيرة .  
٣ - خارج المسابقة ٥ افلام طويلة من  
دولتين ٤ من الولايات المتحدة وفيلم من  
فرنسا .

٤ - عروض خاصة ٤ أفلام فيلمان  
طويلان من فرنسا والسويد وفيلمان  
قصيران من فرنسا .

## سمير فريد

ترجع أهمية مهرجان كان  
السينمائي الدولي إلى أنه المهرجان الذي  
يعكس واقع السينما في العالم أكثر من أي  
مهرجان آخر مماثل . وقد عرض المهرجان  
الحادي والأربعون الذي أقيم في المدينة  
الفرنسية ٤٨٣ فيلماً من ٤٢ دولة في ١٣  
يوماً من ١١ إلى ٢٣ مايو من أكثر من ٢٥  
داراً للعرض داخل وخارج قصر المهرجانات  
وتلق كلها في شارع واحد تقريباً ، وبلغ  
عدد الذين جاءوا إلى المدينة من أجل  
المهرجان حوالي ٤٠ ألف فرد من مختلف  
أرجاء الأرض .

ومن بين الافلام ال ٤٨٣ التي عرض  
أكثر من ٩٥ ٪ منها من اليوم الثاني  
للمهرجان الى اليوم العاشر ٤٤٦ فيلماً  
طويلاً و٣٧ فيلماً قصيراً في الاقسام الثلاثة  
التي يتكون منها المهرجان ، وهي البرامج  
الرسمية أي اختيارات إدارة المهرجان  
وتعرض تحت خمسة عناوين ، والبرامج  
الموازية من اختيارات جمعية النقد



فيما من ٢٤ دولة مشتركة في برامج المهرجان الثمانية ٢٣ فيلما من ٩ دولة غير مشاركة وهي اليونان (١٦) وجنوب أفريقيا (٣) والنرويج (٣) والمانيا الديمقراطية (٣) وكوستيكا (٣) وهونغ كونج (٢) وفيلم واحد من كل من النمسا وبيتنسوانا وإيرلندا .

ومن الملاحظ أن دول فقط شاركت في المهرجان ولم تشارك في السوق بإفلام ، وإنما بمكاتب للتوزيع وعروض الفيديو ، وهي نيوزيلندا والدانمرك واستراليا وبلغاريا وفانويان وفنزويلا ، وأن ثلاث دول فقط شاركت في المهرجان ولم تشارك في السوق لا بإفلام ولا بمكاتب للتوزيع أو عروض الفيديو وهي الدول العربية والافريقية مصر وسوريا ومدغشقر .

#### واقع السينما

هذا هو واقع المهرجان بالحقائق والأرقام ، ومنه يمكن ادراك واقع السينما في العالم أيضا ، ولكن اذا نظرنا إلى هذه الأرقام من زاوية أخرى ، وهي إجمالي عدد الافلام التي عرضت من كل دولة سواء في برامج المهرجان أم في برنامج السوق .

إن أكبر عدد من الافلام عرض من دولة واحدة في برامج المهرجان الثمانية ٢٧ فيلما من فرنسا ، ومن الملاحظ أن يكون العدد الأكبر من الافلام من البلد الذي يقام المهرجان على أرضه ، لأن الهدف الأول لأي مهرجان هو دعم صناعة السينما في البلد الذي يقام فيه انتاجا وتوزيعا وعرضا ، ولكن الواقع أن ٢٥ فيلما من ال ٣٧ عرضت في برنامج أفلام السينما

الفرنسية ، بينما لا يتجاوز عدد الافلام الفرنسية في البرامج السبعة الدولية ١٢ فيلما ، ويظل هذا الرقم هو الأكبر أيضا يليه الافلام الامريكية (١١) والافلام البريطانية (١١) والاتحاد السوفيتي (٥) وكل الدول الاخرى ال ٢٩ اقل من ٥ افلام .

ولكن أرقام برامج المهرجان دون برنامج السوق لا تعبر عن واقع السينما في العالم كما يعكسه واقع مهرجان كان . فبالواقع أنه من بين إجمالي عدد افلام المهرجان بما في ذلك السوق وهو ٤٨٢ فيلما هناك ٢٢٦ فيلما من ٦ دول فقط ، و١٤٧ فيلما من ال ٦٦ دولة الأخرى . والدول الست هي الولايات المتحدة (١٢٢) وفرنسا (١٠٥) وإيطاليا (٢٨) وبريطانيا (٣٥) والمانيا الاتحادية (١٨) وكندا (١٨) وهي أكبر اسواق السينما في الغرب ، وحسب هذا التركيب أيضا ، بل أن السوق الامريكي داخل الولايات المتحدة هو أكبر اسواق السينما في العالم ، وليس في الغرب فقط ، ويمكن وضعه في كفة وبقيته العالم في الأخرى .

صحيح أن السوق الهندي أكبر من السوق الامريكي ، ولكن السوق الهندي محقق للافلام الهندية ، وكذلك اسواق الصين والاتحاد السوفيتي وسكان البلاد الثلاثة ( الهند والصين والاتحاد السوفيتي ) يمثلون نحو نصف البشرية بأسرها . وقوة السينما الامريكية لا ترجع فقط إلى السوق الداخلي ، وإنما إلى حقيقة أن شركات السينما الامريكية الكبرى هي الشركات الوحيدة التي تملك شبكات

توزيع دولية ناجحة في عدد من دول العالم في كل القارات .

وتدعم السينما الامريكية مهرجان كان بقدمها يدعمها المهرجان في أوروبا الغربية ، وهي السوق السينمائي الثاني الكبير في الغرب بعد السوق الامريكي ، والملاحظ أنه من بين ال ٤٢ دولة المشاركة في مهرجان كان بقسمه الثلاث هناك ١١ دولة من أوروبا الغربية إلى جانب بريطانيا وكندا واستراليا والولايات المتحدة أي ١٥ دولة غربية ، و ٥ دول من أوروبا الشرقية إلى جانب الاتحاد السوفيتي ، و٥ دول من آسيا إلى جانب اسرائيل ، و٢ دول من أمريكا اللاتينية . ودولتان من العالم العربي ودولة من افريقيا السوداء . وهذا هو الترتيب الحقيقي لاسواق السينما في العالم من حيث الأهمية الدولية ، أي من حيث الافلام الأجنبية التي تعرض في هذه الاسواق .

وعندما نتحدث عن انفتاح السوق الامريكي للافلام الأجنبية وانفتاح السوق الهندي على الافلام الهندية ، وكل منها على سبيل المثال لا - نغني أن من السهل عرض فيلم غير أمريكي في أمريكا ، ولا نغني أن من المستحيل عرض فيلم غير هندي في الهند . فهناك قنوات واسواق موازية للسوق الكبير في أمريكا ، وهناك توزيع للافلام الأجنبية في الهند ولكن بشروط صعبة فيما يتعلق بعدد الافلام واجراءات الدفع إلى آخره .

وإلى جانب الدول المشاركة بإفلام في المهرجان ، والأخرى المشاركة في السوق ، هناك دول لم تشارك بإفلام لا في المهرجان ولا في السوق ، ولكن بمكاتب للتوزيع تعرض أفلامها على شرائط الفيديو ، ومنها تونس والجزائر من الدول العربية ، أو بمكاتب لمجرد الاعلام عن السينما في بلادها . كما أن هناك كمية لا تحصى من عروض الفيديو تمت في قمار الشركات الامريكية بالفنادق الكبرى في المدينة ، وهي فنادق كارلتون ، ومارتنيز وماجستيك .

ووجود أغلب الشركات الامريكية في هذه الفنادق ، وبعض شركات من جنسيات أخرى أيضا مثل شركات شمال أوروبا يمثل مشكلة لإدارة السوق في مهرجان كان . فالقرع الرسمي للسوق هو الطابق الأرضي من قصر المهرجانيات ، ولكن الشركات



ولكن انخفاض عدد رواد دور - العرض لا يعني انخفاض عدد الجمهور ، وإعنا على العكس تماماً ، فقد تضافعت السبلد من خلال الوسائل الجديدة ، وكل ما هناك أن جمهور دور العرض أصبح « صفوة » جمهور الافلام وما دام الجمهور قد تضاعف فلا توجد أزمة على صعيد الصناعة ، كما أن تحول جمهور دور العرض إلى « صفوة » يفتح الابواب أمام مزيد من التطور في فن السينما .

ولايعني هذا أنه لا توجد أزمة ، ولكن هذه الأزمة هي على وجه التحديد أزمة عدم السيطرة الكاملة على إيرادات الافلام من خلال الوسائل الجديدة ، وهي أزمة سوف تنتهي في سنوات قليلة بفعل العمل الدؤوب المستمر الذي تقوم به المؤسسات العلمية ومؤسسات البحث والاتحادات الدولية الجادة المهومة بمشاكل صناعة السينما .

وتختلف أزمة السينما في الدول الاشتراكية عنها في الدول الرأسمالية وفي دول العالم الثالث الفقيرة عنها في دول العالم الثالث الغنية . إذ بينما تتعامل الدول الاشتراكية مع السينما باعتبارها من أشكال التعبير الفني ، وتدعمها دعماً كاملاً ، بدأت الدول الرأسمالية في دعم السينما أيضاً دعماً مالية ضخماً من طريق مؤسسات السينما

المخرجين الذي عرض ١٨ فيلماً منها عشرة أفلام أولى لمخرجيها ، يليه برنامج أسبوع النقاد الذي عرض ٥ أفلام أولى من ٧ أفلام ، ثم برنامج نظرة ما ٧ أفلام أولى من ٢٠ فيلماً ، ثم برنامج آفاق السينما الفرنسية ٣ أفلام أولى من ٧ أفلام ، ثم برنامج مسابقة الافلام الطويلة ٢ أفلام أولى من ٢٦ فيلماً ، ثم برنامج خراج المسابقة فيلم أول من ٤ أفلام .

### التطور الفني للسينما

هذا عن واقع الجغرافيا الاقتصادية للسينما في العالم كما ييلو من خلال المهرجان ، أما واقع السينما الفني ، فقد أكد المهرجان على التطور الفني المستمر للسينما ، وعلى حقيقة أن التلفزيون ثم الفيديو لم يؤثرا بالسلب على فن السينما ، ولا حتى على صناعة السينما ، وأن أدبا إلى تغيير الاسس الاقتصادية لصناعة السينما .

أن كل دول العالم التي تعترف بصناعة السينما تتحدث عن أزمة هذه الصناعة في مواجهة التلفزيون والفيديو والكابل والقرص الصناعي إلى آخر الاشكال الجديدة لعرض الافلام السينمائية والتي أدت الى انخفاض عدد رواد دور العرض من ناحية ، ولعدم السيطرة الكاملة على إيرادات الافلام من خلال الوسائل الجديدة من ناحية أخرى .

الامريكية ترفض فتح مكاتبها في تلك المناطق وتفضل الوجود على سطح الأرض حيث الشمس والهواء وحيث يمكن عقد الاجتماعات والحفلات في شرفات الفنادق الكبرى المطلّة على البحر . وكان ممثلو هذه الشركات قد اعترضوا على قصر المهرجانات الجديد وهو لم يزل تحت الإنشاء ، وقالوا أن المهندس البريطاني وضع التصميم وكان القصر يقام في لندن حيث البرد الشديد والمطر أغلب فصول السنة ، وليس في مصيف كان .

ويواجه سوق كان مشاكل أخرى ، وهي طول مدة انعقاده بالنسبة للأسواق الكبرى وارتفاع الاسعار المتزايد في المدينة الفرنسية ، والفترة القصيرة التي تفصل بين بدء انعقاده ونهاية سوق لوس انجلوس ، ولكنه مع ذلك يظل أحد الاسواق المهمة الثلاثة في الغرب بصفة خاصة والعالم بصفة عامة مع سوق لوس انجلوس وسوق ميلانو المعروف باسم « ميفيد » .

ومن الظواهر المهمة في مهرجان كان ٨٨ وجود ٢٩ مخرجاً جديداً يقدمون افلامهم الطويلة الاولى من بين ٨٠ مخرجاً اشتركوا في البرامج الرسمية والبرامج الموازية ، وهو عدد من المخرجين الجدد لم يسبق أن شهدت أية دورة من دورات المهرجان خلال ٤٠ عاماً ، وبخاصة في برنامج نصف شهر

● لحظة من فيلم بيليل الغارزي





وخارج الافلام الفائزة هناك الفيلم الاسباني «الدوراو» اخراج كارلوس سوررا ، والفيلم البلجيكي «الملاوية» اخراج اندريه فيلفو ، والفيلم المجري «هانوس» اخراج اشفان سابو ، والفيلم الصيني «ملك الأطفال» اخراج شين كايجي ، والفيلم البريطاني «اصوات بعيدة» حيوات ساكنة» اخراج تيرانس دافيز ، والفيلم الأمريكي «فندق تير مينوس» : «كلوس باربي وعصره» اخراج سارسيل اوفلس ، والفيلم الأمريكي «عزيز اسريكا : رسائل من فينهام» اخراج بيل كوتري والفيلم البريطاني «شهادة» اخراج جون اكومفراه ، ويدخل في عداد الافلام الجيدة الفيلم النيوزلندي «البحار» اخراج فينست وارد ، والفيلم السويدي «نجوم النهار» اخراج اسامه عماد .

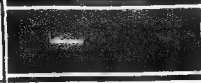
وكل من هذه الافلام وغيرها من الافلام المهمة التي عرضت في السوق يحتاج إلى دراسة خاصة ، وكذلك الفيلم المصري «سراقات صيفية» الذي يعد من علامات السينما المصرية الجديدة ، ومن التجارب غير المسبوقة التي تحتاج إلى وقفة طويلة .

ومرة أخرى نقول ويكل أسف ما عدا الفيلم المصري ، فهو مدهوم بلوره ولكن من عدة أجهزة في الدول الفرنسية ، وهو فيلم «سراقات صيفية» أول أفلام خرجته يسرى نصر الله والذي عرض في افتتاح برنابج نصف شهر المخرجين ، وكان أول فيلم مصري ينال هذا الامتياز .

ويبدو تطور فن السينما في العديد من افلام المهرجان وبعض أفلام السوق أيضا . مثل الفيلم الدانمركي «بيلى الغزالي» اخراج بيلى أوجست الذي فاز بالسعفة الذهبية ، والفيلم البريطاني «الغرق بالارقام» اخراج بيتر جريناواي الذي فاز بجائزة احسن اسهام فن في المهرجان والفيلم الارجنطيني «الجنوب» اخراج فيرناندو سولاناس اللو فاز بجائزة الاخراج ، والفيلم البولندي «فيلم قصير عن القتل» اخراج كريستوف كيشلوسكي الذي فاز بجائزة لجنة التحكيم ، والفيلم الهندي «سلام يوباي» اخراج ميراثاير الذي فاز بجائزة الكاميرا الذهبية التي منحت لاحسن فيلم طويل أول لمخرجه ، وهي جائزة مالية قدرها ربع مليون فرنك فرنسي .

الثقافية ، بل وأصبح الدعم ضخما ايضا في دولة مثل الهند وقد يدهش القاريء اذا علم أن الدولة الوحيدة في العالم التي تملك صناعة سينما من الدرجة الثانية ولا تدعم السينما لا بالمال ولا بالقوانين العلمية المدروسة هي في الواقع ومع الاسف الدولة المصرية فقط .

وعندما نقول صناعة سينما من الدرجة الثانية لا نعني التقليل من شأن صناعة السينما في مصر ، وإنما على العكس تماما . فلا توجد غير عشر دول أو نحوها تملك صناعة سينما من الدرجة الأولى ، ولا يتجاوز عدد الدول التي تملك صناعة من الدرجة الثانية هذا العدد أيضا بينما تعد تلك الصناعة من الدرجة الثالثة في بقية دول العالم . وهذا التقسيم الذي اعتمدته اللجنة الدولية لكتابة التاريخ العالم لسينما التابعة للأمم المتحدة يضع هذه الصناعة أو تلك في الدرجة الأولى أو الثانية أو الثالثة على اساس مدى انتشار انتاجها خارج حدودها المحلية . ان ٧٥٪ على الاقل من الافلام الغنية الجيدة والمتميزة التي عرضت في البرامج الرسمية والبرامج الموازية لمهرجان كان مدعومة من الدول التي جاءت منها ،



# سينما الرعب : خوارق الطبيعة

د. جمال عبد الناصر

تسوسر) في عمله الخالد « حكايات  
كانتري » (١٧٨٨) ، تعد من أقدم قصص  
الأشباح التي، في متناول ألبينا .

ففي هذه القصة تظهر ملائكة روج حاج  
لستغثت بصديق قبل أن تظهر للمرة الثالثة  
بعد وقوع جريمة قتل شتعا لصاحبها .  
ولكن هذه القصة تشد عن قاعدة قصص  
الأشباح التي ظهرت في فترة ما قبل القرن  
الثامن عشر حين وُظفت الأشباح لتعزيز  
الحبكة القصصية لا لتصير موضوعاً مستقلاً  
بذاته ، كما هو الحال مثلاً في مسرحيات  
« يوليوس قيصر » (١٦٠١) و « هاملت »  
(١٦٠٢) ، و « ماكبيث » (١٦٠٦)  
(شكسبير) . واختفت الأشباح من عالم  
القصة في القرن السابع عشر حتى حل عام  
١٧٦٥ ليشهد ثورة جاسحة في قصص  
الأشباح . ففي الأيام الأخيرة من عام  
١٧٦٤ ، أتم « هوداس ولسون » رواية  
« قلعة اوترانتو » لتتلقها دور النشر وجمهرة  
القراء ، لما حوت من عناصر الرعب المختلفة  
كالقلعة القديمة المخفية بعمقائها التي تدب  
في جدرانها وتتجول في عمارتها السرية ويرز  
من أبوابها المسحورة وباطنها المظلمين من  
المخلوقات الجهنمية التي تضمصر الشكر  
والانتقام .

وتدور قصة « قلعة اوترانتو » حول مصير  
( ما نبرد ) أمير اوترانتو الذي يخفي أن يطلق  
زوجته ( إيزابيلا ) أرملة ابنه الذي مات في  
ظروف غامضة إثر سقوط خذعة علاقته من  
تمثال ( الفونسو ) مؤسس اوترانتو . وتلوذ

من منا لا تفرجه قصص الأشباح ؟ من  
يجرؤ على اليسر ليلاً في المدافن أو النوم  
بحجرة حالكة الظلام تصدر منها أصوات  
غريبة ؟ إن الخوف أحد الفرائز الأساسية  
لدى المخلوقات ، ويفضله يمكن المنصر  
البشري من البقاء . ولكن الإنسان له قدر  
من الخيال . مع الاثنين - أعني الخوف  
والخيال - وتستحصل على عنصرى حكايات  
وأفلام الرعب .

وربما كانت أقدم قصص الأشباح في  
الأصل أحداثاً حقيقية نُسجت من حولها  
الأقاصيص على مر الزمن . ففي لندن عام  
١٧٠٦ راح الزاوي ( دانيل ديفو ) يسرد  
حكاية شيخ سيده تدعى ( قيل ) في أسلوب  
قصصي شائق . ولم تكن تلك الحكاية إلا  
حدثاً واقعياً اهتزت له مدينة ( كانتري )  
في عام ١٧٠٥ . وهناك مئات الكتب التي  
تحوي مثل تلك الأحداث من بينها مؤلفات  
( إليوت أودنيل ) الذي كُرس ستين سنة من  
حياته لتقصي الظواهر الفولطيمية وجمع  
خوارق الطبيعة في أكثر من خمسين من  
المجلدات منها « أرض الأشباح » (١٩٢٥)  
و « اعترافات صائد الأشباح » (١٩٢٨)  
و « أشباح لها غلايات » (١٩٥١)  
و « بريطانيا موطن الأشباح » (١٩٦٣) .  
والتحول من الأحداث الحقيقية إلى  
القصص الوهمية المبالغ فيها قد تم في خطوة  
واحدة ، وإن كان صعباً علينا أن نعرف أول  
من أخذ تلك الخطوة . وجدير بالذكر هنا أن  
حكاية القس التي ترونها واهبة ( جيوفري



(إيزابيلا) بقباب القلعة فتلتقي بعيسى  
يرغى واسمه (ثيودور) الذي تكتشف فيما  
بعد أنه الوريث الشرعي لأبراج اوترانتو .  
تصبح الرواية بالأشباح والغمريات  
والشياطين والجن ما كان وراء رواجها للمادى  
والأدبى ، ولأن بعض الكتاب اختلفوا على  
قيمتها . فامتدح ( وولتر سكوت ) القصة  
واعترضت (كلارا ريف) على كثرة أحداثها  
الخارقة لقوانين الطبيعة التي ظنت أنها دموت  
خيال المؤلف المحصب وأيا كانت الآراء فلقد  
كان للرواية تأثير كبير في الأعمال التي  
صدرت بعدها مثل رواية « بطل الفضيلة »  
( ١٧٧٧ ) أو « البارون الانجليزى ( تكلارا  
ريف ) وأسرار بودولفسو ( ١٧٩٤ ) لأن  
راد كليف ( و « السرايب » ( ١٧٩٦ )  
للكاتب ( ماثيو جريجورى مونك لويس )  
الذى بلغت خوارق الطبيعة على يديه قمة  
مدها .

كان (لويس) قد قضى جزءاً من شبابه  
في ألمانيا حيث قابل (جوته) وشغف حباً  
بالمأمور الفوطيبيعية . وانعكس ذلك في  
روايته التي يمجّد ظهورها أثارت ضجة  
عظيمة لأحداثها الإستغرافية بما فيها من  
فسوق والحاد مما اضطر كاتبها لإعادة النظر  
فيها .

والرواية بإيجاز شديد تتعلق بإبراهيم  
يفضله إغراء روح شريرة في شكل امرأة  
حسناء متحالفة مع الشيطان ، فيرتكب  
صنوف الفواحش المختلفة حتى يواجه  
الشيطان نفسه في النهاية . وكان للرواية هذه  
تأثير أشد من تأثير « قلعة اوترانتو » كما أنها  
انفردت من بين أعمال الكاتب الأخرى مثل  
« شبح القلعة » ( ١٧٩٨ ) و « حكايات  
الدمر » ( ١٨٩٩ ) و « حكايات الموجب »  
( ١٨٠١ ) و « حكايات الخيال » ( ١٨٠٨ ) ،  
التي كانت أكثرها معالجات وترجمات من  
القصص الألمانية . فلقد أثر (لويس) الذي  
لم يكن قد تجاوز الحادية والعشرين من عمره  
في صديقه الحميم - الذي كان يكره سناً -  
( سكوت ) في كتابة القصة الساريتية  
مستوحياً الظواهر الميتافيزيقية وكان من بين  
أعماله « حكاية وليس المتجول » ( ١٨٢٤ )  
و « امرأة عتيق ساريجريت » ( ١٨٢٨ )  
و « الهجرة الزائدة بالرسم والصور »  
( ١٨٢٨ ) .

أدت كل هذه الظروف إلى أن تزدهر  
القصص القصيرة الخاصة بالأشباح على  
وجه الخصوص وذلك لأن كتاب الرواية  
أدركوا أنه من أشق الأمور أن يستحوذوا على

خيال القارئ من خلال عقدة قصصية معقدة  
الفتنرات طويلة وبعيدة ، فلجأوا إلى  
الحكايات السريعة حتى لا يجبرهم  
قراؤها . فراح الكاتب الألماني المبدع  
( إرنست ثيودور هوفمان ) يضع حجر  
الأساس لقصص خوارق الطبيعة في أوروبا  
ويرسى قواعد موضوعاتها الأساسية . ومن  
قصصه العديدة قصة « الميراث » ( ١٨١٧ )  
وتقع أحداثها في قلعة بارون حيث يسمع  
زائران عويل الأشباح وتوابع الغمريات  
ليكتشف أن حاكم القلعة قد ألقى بسيدة من  
أهل الحصن ، ليسقط بعده وهو سائر أثناء  
النوم . وكان ( هوفمان ) السبق في تناول  
موضوع انفصال الشخصية قبل كل من  
( جيمس هوج ) و ( ستيفنسون )  
الاسكتلنديين ، كما تبقى فكرة التنبؤ  
للمنطيس قبل غيره من الكتاب الذين  
تأثروا به إلى حد بعيد . ومن بين هؤلاء  
الذين ألهمهم ( هوفمان ) الكاتب الروسى  
( نيكولاى جوجول ) صاحب قصة  
« للمعطف » ( ١٨٤٢ ) بنسخها الذى يعنى  
إلى الانتماء لصاحبه ، والكاتبان الأمريكان  
( واشنطن ارنج ) و ( ناثانيل هوثورن )  
الذين تزخر أعمالهما بكل ما هو خارق  
للطبيعة .

ولكن كان هناك كاتب جعلته عبقرية  
الفذة يخطف الأضواء من كل هؤلاء ويتفوق  
عليهم جميعاً في مجال حكايات الرعب ،  
وأعنى بالطبع الأمريكى ( إدجار آلان بو ) .  
وبو ( لم يكن كاتباً عادياً إذ أنه عانى من

نوبات متكررة من السوء ) ( الملتخوليا )  
وكان يمشى أن يذبح حياً ، كما أنه أقدم  
ذات مرة على الانتحار . إلا أن هناك خطاً  
رقيقاً بين الجنون والعقوبة ، مما يجعلنا  
لا ننقص ( بو ) قدره من العبقرية ، فلقد  
كانت له قوى استدلالية ملحوظة وتفرس  
على استخدام الرمز ما صيغ كتاباته بالوان  
فريدة . وكان أسلوبه ومنهج من أهم  
عوامل تطور تلك النوعية من قصص  
الأشباح . فالقارئ يدخل عالم قصصه  
ويتأثر بها كما لو كان يقرأ قصة سيكولوجية  
تعكس تفحص الأشباح - المخوف والروية  
ما هو وهمي أو حقيقي من الخيل أو سلامة  
العقل . ويبدو هذا واضحاً في بعض من  
قصص ( بو ) حيث يظن الناس أحد  
الشخصيات يتأثر أصابته بنوبة من الإغواء  
فيفدونه ليعود ثانية من القبر فيلد بين  
الأحياء . من هذه « بيريس » ( ١٨٣٥ )  
و « انهيار منزل الحاسب » ( ١٨٣٩ )  
و « جنازة قبل الأوان » ( ١٨٤٤ ) و « تايوت  
أورينيلادو » ( ١٨٤٦ ) . وهناك حكايات  
من رجل في صراع دائم مع ضميره الذى  
يلاحقه في كل مكان أو نفسه التى تلازمه  
كظله مثل « الهسرة السوداء » ( ١٨٤٣ )  
و « القلب السواشى » ( ١٨٤٣ ) و « وليام  
ويلسون » ( ١٨٣٩ ) .

وقى بريطاني أخذ ( تشارلز ديكنز ) الذى  
تأثر ( بو ) على علاقته تأليف قصص  
الأشباح ، واستطاع هو ودائرة الكتاب  
الأخريين أن يجعلوا لها شعبية كبيرة . ورغم

أن خوارق الطبيعة استهوته دائماً فإنه لم يعتقد في وجودها ، وقصصه « الزعيم القاتل » و « الأرنب الناطق » ما هي إلا ذكريات قديمة لحكايات سمعها من مربيته وهو طفل صغير . ولعل « ترنيمة عبد الميلاد » ( ١٨٤٣ ) من أهم أعماله في ميدان القصص الخاصة بخوارق الطبيعة ، ولها يستبدل القلعة القديمة بمنزل متواضع لشخص يدعى ( سكروج ) ويعطي الأشباح عنصرهما في الحسنة كسا يضي عليها الأبعاد السيكولوجية ما أدى إلى نجاحها الهائل . فلقد أضفت القصة إلى روح المناسبة الدينية كما أشار صديقه وكاتب سيرته ( جون فورستر ) ولفت أنظار الناس إلى تعاسة فقراء الكريسماس أكثر من أي خطبة دينية وشجع ذلك ( ديكنز ) على كتابة كتب لأبعاد الميلاد مستنداً على عناصر خوارق الطبيعة ليبرز الدرس الأخلاقي ، وسرعاً ما أصدر مجلة خصص عدداً فيها لحكايات الكريسماس ثم تبعها بمجلة أخرى جمع فيها القصص من أنحاء بريطانيا . وتطور معظم قصص ( ديكنز ) في إطار الفانتازيا ولكنه لا يلجأ إلى ما هو خارج عن قوانين الطبيعة إلا ليوكد موضوعه الأخلاقي ، وهذا باستثناء قصتين كان اهتمامه الأول فيها بعالم الأشباح . أصدر الأولى في عام ١٨٢٥ بالتعاون مع صهره وكان أسماها « محاكمة بتهمة القتل » ثم صدرت القصة الثانية في العام التالي وكان أسماها « رقم ١ الخط الغرقى » عامل الإشارة ، وهي تمحى عن شبح يظهر لمعامل إشارة بأحد أنفاق السكك الحديدية لينذر بوقوع الكوارث . ولقد تحول ديكنز في هاتين القصتين كما تحول معه عصره إلى قصة الأشباح التي أدخلت طابعاً من الغموض والجدية كشكل فني . فلقد أصدر ( ويلكى كولنجر ) حكاية « امرأة الحلم » ( ١٨٥١ ) أو « سانس الحيل » « كما تسمى أحياناً » ، ويستيقظ فيها البطل من نومه في أحد الفنادق الصغيرة ليرى امرأة تقترب منه وهي تقبض على سكين تصبوا إليه ، ويضاهى طعناتها لتختفي زائرة الليل في الظلمات . وبعد سنوات يقع في هوى فتاة تحاول الانتحار أنها امرأة حلمه جاءت لتنته .

ورغم تفاني ( ديكنز ) للأشباح وخوارق الطبيعة ، إذ أفرد لها العديد من المجلدات خاصة مجلته الشهيرة « طول العام » التي صارت المستودع الرئيس لحكايات الأشباح في بريطانيا ، فإن أهم قصص الرعب لم

تظهر على صفحاته ، وإنما جاءت من شمال بريطانيا وبالتحديد من مدينة انديره الاسكتلندية حيث كان مقر « مجلة بلاكود » . وكان ( بلور ليتون ) من أبرز كتاب هذه المجلة بل ومن أهمهم جميعاً فله يرجع الفضل في خلق الشبح الشرير ، فلم يعد الشبح لنفير الشر أو حامل الأخبار المزعجة وإنما أصبح الشر والشؤم بعينها ويتضح لنا ذلك من قصة المعنونة « المنزل والمخ » ( ١٨٥٩ ) التي تقع في جزئين يتناول أولها حوادث أمسية في منزل بشاوع أكسفورد بلندن حيث تصرخ الأشباح وتنفذ نواقيس الخطر وتقرع الأبواب والنوافذ وينطلق صغير الشر في ردهات المكان ، مما يسوح بجريمة القتل الشنعاء التي وقعت بالمنزل . أما الجزء الثاني فيبين أن وراء كل ذلك ساحراً أسود يُدير وكالة للشبح . ومسائل السحر لها مكانتها الخاصة عند ( ليتون ) إذ درس فنونه منذ صباه كما كان صديقاً لأحد السحرة الفرنسيين ، الشيء الذي أضفى على قصصه لمسة من الإقناع . ومن أعمال ( ليتون ) البارزة « حكاية غريبة » ( ١٨٦١ - ٦٢ ) وهي رواية طويلة عن جريمة قتل اكتشفها الغموض والألغاز ، جعلت مؤلفها واحداً من أبرز كتاب القصص الفروقتيوعية في بريطانيا . ولولا ظهور ( جوزيف شيريدان لي فانو ) - معاصره الأيرلندي - لما أفل نجمه .

ويعد ( لي فانو ) من أعظم كتاب حكايات الأشباح ولو لم تبشر بذلك أولى قصصه التي صدرت عام ١٨٣٨ وكان اسمها « الشبح وصائد العظام » إلا أنه في

العام التالي نشر واحدة من أروع وأقوى قصصه ألا وهي « حادثة غريبة في حياة الرسام سالكن » التي تثير الذعر النفسي بما تكشف لنا عن حياة الرسام الهولندي الذي عاش في القرن السابع عشر وارتباطه العاطفي بإحدى لوحاته . واستطاع ( لي فانو ) من خلال هذه القصة أن يضع الخطوط العريضة لقصص الأشباح ذات الأبعاد النفسية ، كما استطاع في الفترة التي أعقبت وفاة زوجته - التي أحبها وكان سعيداً معها - أن يتعكف وينكب على رواياته الخالدة التي منها « المنزل المجاور لفناء الكنيسة » ( ١٨٦٣ ) و « بيدويلدر » ( ١٨٦٤ ) والتي تدور في نطاق الرعب ، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من القصص القصيرة مثل « وصف لبعض الأحداث المزعجة في شوارع ألبينستر » ( ١٨٥٣ ) و « القاضي هارويل » ( ١٨٧٢ ) ، اللتين تصوران قاضياً فاسداً قاسى القلب وهو يشرب من نفس كأس العقوبات الجائرة التي أصدرها بلا رحمة . وأفضل قصص ( لي فانو ) قصة « الشاي الأخضر » ( ١٨٦٩ ) التي قلعت نموذجاً لشخصية المحقق النفسي وقالباً للقصة النفسية التي تتطور في جو من الجنون التضاعد . فتجد في القصة شخصاً ذا وقار يستبدل بجسمه المهووة بشاي أخضر فيتهم أنه قرداً صغيراً يتعقبه مما يدفعه للإنتحار في النهاية . ولقد سبق ( لي فانو ) كتاب القصة في الانطلاق بمدارك الإنسان إلى عالم خوارق الطبيعة من خلال المواد المخدرة ، حيث يؤكد الفيلسوف السويدي ( اما نويل سويد نوبج ) أنه تحت ظروف



معينة يتبنى للإنسان أن يرى بصيرته قوى الطبيعة المخافة التي تحيط به .

والكاتب الآخر الذي أبدع و، وصف الشيخ كظفر من مظاهر الجنون لتصاعد كان ( هنري جيس ) للذي أمد مشواره القصصى حوالى الأربعين عاماً ، أصدر خلالها مجموعة مميزة من القصص خوارق الطبيعة مثل « حكاية بعض الملايين القديمة » ( ١٨٦٨ ) وهي تتناول صراع شقيقتين على رجل واحد ، و « الركن السعيد » ( ١٩٠٨ ) وفيها يتعقب جندي نفسه ، وبالطبع وأبعثه « لغة اللولاب » ( ١٨٩٨ ) التي تدور أحداثها في منزل عتيق في الريف ، حيث تبدأ كأحد حكايات أمسيات الكريسماس على لسان مربية تروى طفلين جيلين ينتابها فجأة شعور غريب بوجود شخصين آخرين تولوا منذ زمن بعيد ، وتتجرب لذلك ويتغير معها القارىء إذ لا يستطيع القول بأن الشبحين حقيقيان وأن المربية والطفلين لا يترنمون أو أن المربية تهذى وتغالى حالة من الجنون . وربما كان ذلك وراء النجاح العظيم الذي لاقاه فيلم « الأبرياء » ( ١٩٦١ ) للمخرج ( جاك كلاتون ) الذي أعده من القصة ( ترومان كايوت ) . وإذا كان ( جيس ) قد أصدر مجموعة قصصية عن الأشباح في عام ١٩٤٨ فقد سبقه في ذلك معاصره الأمريكي ( لمارتيس مايرن ) الذي أصدر مجلداً بعنوان « الأشباح المتجولة » ( ١٩١١ ) ، حوى الكثير من قصص الرعب منها « ابتسامة الموت » و « الجمجمة الصارخة » و « شبح الدمية » كما أصدر الأمريكي ( ميرزو بيرس ) الذي اشتهر بنظريته التشاؤمية وكراهيته للجنس البشرى ، العديد من قصص الرعب النفسية من أهمها « ملكة اللا معقول » و « ساعة جون بارتان » و « حافلة على جسر أول جريك » وإن كان قد حقق شهرته من خلال علمه « هل توجد مثل هذه الأشياء » ( ١٨٩٣ ) . وأصدر أيضاً ( أرفل آدمز كرام ) « أرواح سوداء وبضياء » ( ١٨٩٥ ) و ( روبرت وتشامبرز ) « الملك ذو الرداء الأصفر » ( ١٨٩٥ ) و ( و. س. مورو ) « القرد والأحق وتانس آخرون » ( ١٨٩٧ ) . ومن كتاب قصص الأشباح وخوارق الطبيعة الفرنسيين ( تيوفيل جوتييه ) صاحب « واحدة من ليالي كلير باترا » ( ١٨٨٢ ) ورواية « روح » ( ١٨٦٦ ) التي يقع فيها شاب في حب شبح ، و ( جى دى

موباسان ) وهو من أعظم كتاب القصة القصيرة في العالم مع أنه عاش حياته في ربع دافن من الجنون حتى مات مجنوناً بعد أن كتب العديد من القصص الغريبة والعجيبة .

ولقد شهد العشرون عاماً ، ما بين ١٨٩٥ و ١٩١٤ طوفاناً من قصص الأشباح لم تشهد أي فترة من قبل ، لوجود مجموعة من الكتاب تطورت على أيديهم تلك القصص كسان على رأسهم ( م. ر. جيس ) الذي تأثر بسابقيه ( لى فانو ) وجمع عدداً من قصصه المقفولة في مجلد أسماه « شبح مدام كرول » ( ١٩٢٣ ) . ثم أصدر مجموعات قصصية مثل « حكايات رجل أثنى عن الأشباح » ( ١٩٠٤ ) و « قصص الأشباح » ( ١٩٣١ ) وكان من أهم القواعد التي أرساها للقصة جنوح الأشباح للشر والبعد عن الخشوع ومحاكاة الواقع ، ومن ملامح أبهوليته البخل في سرد الأحداث والانتقال السريع من الطبيعي إلى اللاطبيعى وتشكيك القارىء في جريان الأسور والتوقف الفجائي عند وصف الأشباح عما يضيء حل القصة من تشويق وترقب وروية . ويختلف ( م. ر. جيس ) في كل هذا عن ( الجرنون بلاكود ) و ( وليام هوب هلدجسون ) إذ إن ( بلاكود ) كان أغزر كتاب القصة القصيرة عن الأشباح لولعه الشديد بالطبيعة وما لا يتنى إلى عالم الإنسان الشيء الذى أنعكس على فنه . فنجد مثلاً في قصص « الرجل الذى عشقته الأشجار » ( ١٩١٢ ) و « فتنة الطلوج » ( ١٩١١ ) و « المبطوط إلى مصر » ( ١٩١٤ ) شخصواً التحمت أرواحهم بالطبيعة أو بمآسى الإنسانية ، كما نرسم بقوة العالم الخفى من خلال قصصه التعليلية والغريبة عن الأشباح وتوارق الطبيعة أما ( هلدجسون ) فراح يستشرف من خبراته كتاجر ملامح الموضوعات المروعة لقصصه عن الملاحة والبحر مثل « القرصانة الأشباح » ( ١٩٠٩ ) و « من بحر بلاتيار » ( ١٩٠٦ ) و « لغز السفينة المهجورة » ( ١٩٠٧ ) . وهناك كتاب آخرون حاولوا الوصول بقصة الأشباح إلى مرحلة الكمال أذكر من بينهم ( روبرت تانس . هشتنر ) في « كيف أتى الحب للبروفيسور جيلديا » ( ١٩٠٠ ) و ( وليام ويارك جاكوبس ) في « غلب القرد » ( ١٩٠٢ ) و ( أوليفر اوتيلانز ) في « الفتاة الجميلة والغريبة » ( ١٩١١ ) .

ولقد ازوتت الأشباح في قصص ما بعد الحرب العالمية الأولى التي فقدت جزءاً كبيراً من أصالتها باستثناء بعض القصص لبعض كتاب الفترة الجديدة من أبرزهم ( والتردى لاير ) الذى تفتن في كتابة قصة الأشباح النفسية التي لا تصرح بل توحى دائماً بوجود الأشباح مثل « خالة سيون » و « النملك » و « صاخر المحيط » و « السوصى » و « دوروشى ماسكارديسل » صاحبة « اللامدعو » ( ١٩٤٢ ) التي تحولت إلى فيلم سينمائى بعد عامين ، وأيضاً ( ثورن سميث ) الذى يبدأ سلسلة من الكتب بروايته « ثور » ( ١٩٢٦ ) تحولت جميعها إلى أفلام سينمائية ، قامت بإنتاجها شركة ( م. ج. ك ) كما أنتجت شركة يونيتد آرستس . فيلم « الشبح يتجه غرباً » ( ١٩٣٥ ) وأخرج ( روبرت وايز ) فيلم « التليس » ( ١٩٢٣ ) عن رواية « شيرلى جاكسون » وهي من أفضل قصص المنازل التي تغطتها الأشباح إلى جانب رواية « منزل الجحيم » ( ١٩٧١ ) للكاتب ( تشارد ماتيسون ) هذه الأفلام وغيرها مثل « الساكن » للمخرج ( رومان بولانسكى ) و « طيارد الأرواح الشريرة » ( ١٩٧٤ ) و « نذير الشر » ( ١٩٧٦ ) أحييت الاهتمام من جديد بقصص الرعب المركزة حول الأشباح كقصة « فريزير لير » شبح من « دخان » ( ١٩٤١ ) ورواية « بيترس . بيجل » « مكان رائغ وخاص » ( ١٩٦٠ ) ورواية الفرنسي ( كلود سينول ) « الملعون » ( ١٩٦٣ ) ، ومجموعات ( روبرت إيكمان ) القصصية « سرا » ( ١٩٦٨ ) و « يد باردة في يدي » ( ١٩٧٦ ) و « حكايات الحب والموت » ( ١٩٧٧ ) ومجموعات ( راضى كاميل ) أيضاً مثل « شياطين النهار » ( ١٩٧٣ ) و « علو الصرخة » ( ١٩٧٦ ) و « رفاق الظلام » ورواية « لبيسر » « سيادة الظلام » ( ١٩٧٧ ) .

إن قصة الأشباح باقية حتى اليوم رغم التحديات التي واجهتها من قبل التقدم التكنولوجى وقلة اعتقاد الناس في الأشباح ، فلقد تعاملت جيداً كيف تسليو تقدم البشرية وتعلب حركة الزمن وتلائم كل موقف فادركت مثلاً لأن دموعه الرعب لا تأتى بالضرورة من الأحراش أو القلاع المهجورة أو القبور وإنما تكمن في داخل بيتونا وأن الأشباح تقطن عقولنا ◆



## حكاية الشتاء

### طلعت فهمي

فصحبها إلى السينما . كانت تستمع له صامتة . ولما طلب منها أن تحبسه عن نفسها لم تفه بحرف . ولم يسترح لصحبها الكثير ، ولا للنظرة الغبية التي تطل من عينيها ولا لوجهها الخالي من التعبير . وهناك ، في السينما تركته يضع يده على فخدها وأن يقبل يدها ، ولما حاول التماذى منته برقن وهي تقول : لما تنزوج عرف بعد ذلك أنها حكّت لأبيها عن خروجها معاً . واعتبر الأسطى محمود ذلك تصرفاً بالخطوة .

ولكنه امتنع بعد ذلك عن الذهاب إلى بيته . فاعتبر الأسطى محمود ذلك أهانه له وافضل معه مشاجرة زملاؤه في العمل نصحوه بأن يترك العمل في القسم لأن الأسطى محمود لن يتركه في حاله . ففكر أن يترك المصنع ويعقب رغبته الماضية في السفر دون وجهة أو غاية . ولكن ، ماذا يفعل بأبيه ؟ . كان قد احتمل نفقات علاجه ومصاريفه الأخرى أكثر من خمس سنوات لم يشعر خلالها نحو أبيه بحب أو كره . كان ينفق عليه ولا يعرف لماذا ؟ كان يفعل أشياء كثيرة ولا يعرف لماذا ؟ ولم يتخلص أبداً من شعوره بالأحباط والمذلة كلما تذكر أن هذا الأب كان يأتي إلى البيت ليلاً نصف خممور ، فتحدثه الأم عن ذهاب الشيطان إلى السينما أو تأخره ليلاً . تفعل ذلك رغبة في أن تتكد على الأب ليحثه - والذي يضع على الحضر نفقه - ولا تعرف وسيلة أخرى غير التشكي والصراخ . أما الأب فيوظفه من النوم ويبدأ في ضربه بالحزام الذي يحتفظ به منذ أيام الجيش والإن نصف نائم تقريباً . لم يكن في نيته أن يذهب إلى أي مكان ، ولكن رغبته في الخروج طغت على تساؤل لاته . وقفت قليلاً أمام البيت الذي يقطنه . الشتاء أخلى الشارع من المارة تقريباً . وود لو يذهب إلى بيت أم و هناه - وهو منزل صغير للعاهرات يتكون من خمس غرف ، وأمام كل غرفة جردل صغير تقتبل به العاهرات . لم يكن معه ما يكفي من النقود ، كما أن فئاته التي يربحها قالت له في المرة الأخيرة : إنها لا تراتح لشباب يدفع جنينهم ثم يجلس معها بلباسه كاملة وهي عارية ليحدثها عن كبره حياتها وسأله ورغبته في الموت . في آخر مرة بكى كثيراً فوق صدرها وأخذ يقبل ما بين عينيها وشعرها . اتخذ قراره بأن يستغنى عن رغبة العشاق لمدة خمس أيام حتى يستطيع تغطية نفقات العلاج وخصم اليومين

مازال ذكرى ضرب أبيه له في صباه ترك أثراً بعيد الغور في نفسه الحزينة . هو يتذكر العصا اللعينة ، الناعمة الملمس . فتسرب إلى أوصاله رعدة خفية تمرى ماضيه الذي ارتبط في ذهنه بأب قاس ، وأم لا ميالية ، ووضع معيشي أقرب إلى الفقر . كان قد بلغ الرابعة والعشرين منذ أيام قليلة . ومازالت الرعدة الحقيقية تلمس بأوصاله كلما عتت الذكرى . هو اليوم ، لا أسرة له ولا أهل غير هذا الأب الذي اقترب من السبعين ، قعيد الفراش ، لا يرجي له شفاء . في آخر مرة زاره الطبيب أخبره أنه لا داعي لمحبه مرة أخرى . كان يجلس إلى كرسي أمام أبيه وقد أهد ظمائه من شربة العنس . قسم الرغيف إلى لقيمات صغيرة ووضعها في الصحن ثم أخذ يتأوله الطعام بملعة صغيرة .

كان الأب يطيع الطعام ببطء وفي صمت ، تطل من عيني نظرة صامتة ، ميتة . ولما تذكر أنه لم يقل لأبيه كلمة منذ أيام حاول أن يجد شيئاً يقوله فلم يستطع . واكتفى بهذه النظرة الطويلة التي لا تعني شيئاً . أخذ يطعم الأب بألية حتى انتهى الأب من غذائه ، فقام وغسل الصحن وارتدى قميصه الأبيض والبنطلون الأسود والجاكيت الجلد الذي يحب ولا يرتدى غيره طوال الشتاء .

الساعة تشير إلى الخامسة والنصف . وهو يربط الحذاء تذكر خائفة مع الأسطى محمود رئيسه في العمل وكيف تسبب الأخير في خصم يومين من راتبه . كان الأسطى محمود يريد تزويجه من ابنته . ولكنه لم يرض ، لأن ابنة الأسطى محمود جاهلة ، أما هو ، فقد حصل على الإعدادية ، وبقراً الجرائد اليومية وزيرويات الملل كان يرغب في الزواج من فتاة لها روح ، ولم يكن لمحاسن أبيه ميزة غير جسدها الخائر القوي ومن خلال تردده على بيت الأسطى محمود وأما وهي تقدم الشاي ، ثم صادف أن وجدها بعد ذلك في الميدان الكبير قرب السوق



من راتبه . كانت الساعة تشير إلى السابعة ، والظلام بدأ يتشرب من حوله . وفكر أن يركب أى أتوبيس يقف على المحطة . المحطة خالية من الركاب إلا من فئاة تستند بكتفها على عمود الإنارة جلس إلى المقعد بجوار المحطة . شعرها أسود فاحم وجبل وجهها مستدير يتوسطه أنف كبير قليلا ولكنها لا يؤذى جمال الوجه وحلاوته ولها نهدان نافران تحت بلوزتها الوردية اللون بشكل يلفت الإنتباه . أحسبت بنظرته التي تتأملها ولكنها تجاهلته ولم يلمح أى أثر للخوف في عينيها بل امتلأت العينان بلا مبالاة غريبة .

قال فجأة : لم لا تجلسين ؟

لم تعره التفاتا . الشارع خال من المارة ، والعربات تمر مسرعة . قال بصوت أكثر علوا :  
— إن كنت تخشين الجلوس بجانبى ، فسأقف أنا .

كانت كلماته بلا معنى . نظرت إليه . وتاملته في صمت . وانفرج جانب فمها عن ابتسامة لا تحمل أى تعبير . تشجع وقام يقف بجانبها . وتعبج هو نفسه من جرأته . قال :  
— أعرف هذا المكان جيدا . وقد محتاجين لمن يرشدك إلى وجهتك .

قالت : أنا لا أبحث عن شيء .

عند ذلك ، أطال نظراته إلى عينيها ، وجعلها تشعر بأنه يجب هاتين العينين من خلال هذه النظرات الطويلة . قال : أنا أيضا لا أبحث عن شيء . وبالرغم من البرد ، فإن ليل الشتاء مازال يغريني .

سمحت له أن يعدل وضع خصلة شعر ظللت عينيها . مشت امامه فحاذها وهو يقول :  
— لم لا أعودك إلى شراب ، أنت ترين أن ليس لي أظافر . أعجبها قوامه الرشيق ، وكلماته الواقة الماددة . فضحكت وهي تقول : لم لا ، يبدو أنك لن تحفظني .

وهي في الطريق ، حكّت له عن أنها تعمل عرضة ، ومطلقة ، وتفضل الموت على الرجوع إلى بيت أبيها الذى يقسو عليها جدا . ثم إنها لا تعرف إلى أين تذهب بعد أن فقدت عملها في المستشفى .

في الكازينو ، قدم لها شايًا . وحكى جانبًا من حياته . ارتاحت لحديثه وللصدق الذى يطل من عينه ، وارتاح لعينيها وصفها وجهها . أخبرها أن تأنى إلى غرفته . فلم ترد . قال :  
« ستنامين بمفردك » ضحكت وهي تقول : وهل ستنام أنت على السلم ؟ أنا لست ساذجة »

قال وهو يدارى خجله « أنت امرأة عظيمة » . قالت برقة :  
« لا تبالغ » .  
قال بتأكيد : أقسم على هذا . آية امرأة أنت ، ما أحلى الصدق .

قالت بلا اهتمام : أنا لا أكذب كثيرا . أو أحاول ذلك . لما دخلت إلى غرفته أريد وجهها قليلا عندما رأت الأب ينام على السرير . قالت : « كنت أحسب أنك بمفردك » . قال « أنا بمفردى » تابعت وهي تشير إلى الأب « وهذا »  
قال بسرعة : لا يشعر بشيء حتى الصباح .

تساءلت : « وأين ستنام ؟ » رد قائلا : « على السرير » . استندت إلى صدره برأسها وقالت « ولكنه يشغله » .

قال وهو يمسك رأسها ويضغطة برقب إلى صدره : سوف نحمله سويا إلى المطبخ ضحكت وهي تقول : هل هو أبوك ؟

قال : « نعم » .  
قالت وهي ما تزال تضحك : وكيف تجرؤ على هذا ؟

كان جادا . وبلدت في عينيها نظرة حزينة وهو يقول : ثار قديم . لن تفهمي ما أعنيه ، ولكني تعلمت منك اليوم شيئا عن الصدق ، وها أنا أقول إلى آخره .

نظرت إليه بصمت ، وكانت النظرة الشديدة الحزن ما تزال عملا عينية . خطت إلى حيث الأب ثم أمسكت قفصيه . وهي تقول : من منام لم يكره أباه .

وضعا الأب فوق مرتبة في المطبخ . ثم أحضرا غطاء ووسادة ، ورجعا إلى الغرفة ثانية . نامت بجانبه على السرير ، ودفنت وجهها في كتفه . استمتع بها واستمتعت به ، كان يدفن وجهه في صدرها وكأنه يريد من شيء ، وكانت تدفن وجهها في صدره وكأنها تريد من شيء أنهاك وأنهاكت ، وناما وشفاها ملتصقة . في الصباح ، وجدها أمام المرأة وقد ارتدت ملابسها . قام نصف قومة وهو يفرها عينية ، ولما انتهت له قال : إلى أين ستذهبن ؟ قالت : « عرفت بيتك ، وسوف آتي إليك » .

عند الباب ودعها ، وتوسد خديها بيديه . وعبثت أصابعه بجانب فمها ، ثم قبلها ، ومضت في صمت لما رجع إلى أبيه لكي يوقظه ، كان هادئا . ولما أرتب منته وجده قد مات . عرف أن الأزمة داهمته ليلا ، وكان قد نسي أن يضع له الدواء بجانبه ، أحضر شظية كبيرة ووضع بها ملامسه القليلة وكتبه . وقبل أن ينزل إلى الشارع لقي نظرة أخيرة على أبيه .

كانت الفتاة تقف على المحطة . ابتسمت عندما رآته وقالت : ماذا دهاك ؟  
— سأذهب معك .  
— ولكنني لا أعرف إلى أين أذهب ؟  
— أنا أيضا لا أعرف إلى أين أذهب ؟  
نبهته قائلة : وأبوك ؟

قال وهو يحيط كتفها باساعده ويسير بها محدقا بعينيها في البعيد :  
— لم يعد في حاجة إلى ◆ .



الفلسفي ، فالحضارة مجموعة معقدة من الظواهر الاجتماعية القابلة للنقل ، تمثل خصائص ومميزات دينية وأخلاقية وجماعية وعلمية وهي ظواهر مشتركة بين جميع فئات المجتمع الواحد ، أو عدة مجتمعات ذات علاقة فيما بينها . . . وقد استعمل لفظ حضارة في أوائل القرن السابع عشر بمفهومه الشائع اليوم مشيراً إلى مجموعة من الخصائص السائدة والتي تقدم في وسط شعبي أو في مرحلة تاريخية معينة وبهذا المعنى يمكن الحديث عن الحضارة العربية أو اليونانية .

### ● أدب الأطفال

ويذكر محمد محمود رضوان « أدب الأطفال في التراث الإسلامي » أن مصطلح « أدب الأطفال » مرتبط في ذهنه بأبعاد ثلاثة .

١ - الأدب للأطفال : أي ما يصدر من الكبار المهتمين بالطفل وتثقيفه ، سواء أكان عملاً أدبياً يقرؤه الطفل أو يسمعه ، أو يتلقاه من خشبة مسرح أو شاشة تلفزيون أو سينما الخ . . .

٢ - الأدب عن الأطفال : أي ما يصدر عن الكبار في صورة دراسة عن أدب الأطفال ، عن كتبهم وقصصهم ومجلاتهم ومسرحتهم من اللغة التي يخاطبون بها ، أو المحتوى الأدبي الذي يوجه إليهم .

٣ - أدب الأطفال : أي ما يصدر عن الطفل لنفسه عما يمكن أن يعد أدباً ، سواء أكان كلاماً يقال في موقف من مواقف الحياة أم نصاً من نصوص الشعر أو النثر منظوماً أو مكتوباً .

وبعد أن تعرض محمد محمود رضوان لمفهوم أدب الأطفال طاف بحثه في التراث الإسلامي ليلتقط نماذج من أدب الأطفال بأبعاده الثلاثة التي أشار إليها ويؤكد أنه لا يستطيع أن يغفل ما جاء في هذا التراث على السنة الأطفال أنفسهم شعراً كان أم نثراً مهماً يكون المؤثر منه قليلاً .

ويعني بالتراث الإسلامي النصوص الدينية كالقرآن والسنة والأحكام الشرعية بالإضافة إلى الحضارة الإسلامية وما حفلت به من تاريخ ومواقف وأخبار .

### ● التراث الشعبي :

وفي بحث عن ( التراث الشعبي في مجال أدب الأطفال ( الحكايات الشعبية ) يرى صفوت كمال أن التراث الشعبي العربي يلخص بأنواع متصلة ومتنوعة من الإبداع

ونقف أمامها في إتيهاز وتدعو العالم معنا للملاحظة والسياحة الفكرية بل هو نظرية للعمل وموجه للسلوك ، وذخيرة قومية يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان وعلاقته بالأرض ( حسن حنفي ، التراث والتجديد التنوير ١٩٨١ ) وفي ندوة تتعلق بالتراث وثقافة الطفل تطرق بعض المشاركين إلى مفهوم التراث وتطرق عدد آخر لتعريف ثقافة الطفل وأدب الأطفال . يجند مدحت كاظم في بحثه عن « التراث في الكتب المدرسية المقررة » مفهوم التراث في كل ما تركه السلف من مخطوطات وإنشاج فكرى وحضارى مما يعد نفسياً بالنسبة لتضاليد العصر الحاضر ، مثال ذلك ما تخزونه المتاحف والكتابات من آثار وكتب تعد من حضارة الإنسان وعلى ذلك فإن التراث يتكون من : -

١ - ما تراكم خلال السنين الماضية من تقاليد وعادات وعلوم وفنون في شعب من الشعوب .

٢ - ما يتضح من فعل التراث في آثار العلماء والأدباء والفنانين فتصبح هذه الآثار محصلاً لا تنصهر معطيات التراث .

وتتمتع فريدة عويس في بحثها « الاستفادة من التراث في رسوم الأطفال » على تعريف « لا لاند » للحضارة في معجمه

## ندوة عربية أطفالنا والتراث

في إطار الاهتمام بثقافة الطفل عقد المجلس الأعلى للثقافة ندوة « أطفالنا والتراث » - ندوة عربية « بالقاهرة في الفترة من ٥/٢٤ إلى ٨/٥/٢٦ » وقد شارك في الندوة التي افتتحها وزير الثقافة عدد كبير من الأساتذة والباحثين العرب والمهتمين بأدب الأطفال . وقد بدأت أعمال الندوة بكلمة عبد التواب يوسف مقرر اللجنة ثم تلا ذلك كلمة د . سهر القلماوي وقد أكدت على ضرورة العمل من خلال التراث لاطلاق طاقات الطفل وتنمية خياله وإبداعه وترى أن غياب القدوة في حياتنا الحاضرة سبب كاف للبحث في التراث والاستفادة منه دون تعديل على النصوص الأصلية . وجاءت كلمة د . ممدوح جبر لتؤكد على ضرورة وضع برامج استراتيجية لثقافة الطفل حيث أن التكوين الثقافي يؤثر على قدرات الطفل المستقبلية في التنمية ويرسخ هوية أبنائنا ضد الغزوات الخارجية .

### ● مفهوم التراث :

« إن التراث ليس قيمة في ذاته إلا بقدر ما يعطى من نظرية علمية في تفسير الواقع والعمل على تطويره ، فهو ليس متحفاً للأفكار نفخر بها وتنظر إليها بإعجاب ،

الشعبي الذي يمكن أن يكون مادة ثرية لأي إبداع فني وثقافي جديد في مجال ثقافة الطفل سواء أكان ذلك من حيث نقل النماذج من فنون الأطفال المتوارثة إلى الأجيال القليلة أم من خلال تقديم صور ومعلومات عن أشكال من الإبداع الفني للأطفال في عصور مضت لتكون هي نفسها مادة يستلهمها الأطفال أنفسهم في إبداع فني حديث .

ويرى أن الموروثات الثقافية الحية ، هي التي حافظت على شخصية هذه الأمة وهي التي احتفظت للطفل المصري بشخصيته المستقلة ، رغم كل ما يجابه موروثه الثقافي من عوامل الطقس والإزاحة أو مخططات التبديل والتعديل ، ففساد المكتورات الشعبية الشائعة للأن خارج المدن المقدسة بالشعر ما زالت - حسن الحظ - تقوم بدورها الثقافي في تأكيد القيمة التي تحفظ للمجتمع شخصيته وروائه الاجتماعي السوي . ويرى مفوض كمال أن الحكايات الشعبية هي الحلقة الوسيطة بين الطفل في تشبته الأولى داخل البيت وبين العالم الخارجي الذي تصوره وتقلده الحكايات الشعبية بما تشتمل عليه من تصور للعالم الذي يحيط الإنسان . وفي مجال توظيف الحكايات الشعبية في أدب الأطفال ، يؤكد على حرية الكاتب في إعادة صياغة هذه الحكايات أو استخدام بعض العناصر وتبديلها وإدخال عناصر جديدة . ويؤكد أن توظيف عناصر التراث الشعبي في أعمال فنية حديثة في مجال ثقافة الطفل وبخاصة العناصر الأسطورية والحرافية التي تستخدم أساساً لاستشارة خيال الطفل هي عملية علمية وافية تحتاج إلى تضاريف خيرة الباحثين المتخصصين مع براعة الفنانين والأديباء والمبدعين ، علاوة على ضرورة تضاهي جهود الفنانين التشكيليين والأديباء في تصوير وتجسيد نماذج من شخصيات وكنائز الأسير الشعبية تكوّن نموذجاً يتخيلها الأطفال .

ويتعرض عبد التواب يوسف في بحثه « الأطفال والأدب الشعبي » للآراء المختلفة حول تأثير الحكايات الشعبية على الأطفال ، الرأي القائل بأن الحكايات الشعبية لا جدوى لها بالنسبة للأطفال وأهم يتقبلونها لأن الكبار يقرضونها عليهم ، والرأي القائل بأن الحكايات الشعبية ضرورية لازمة للأطفال لقبولها لما يؤكد رغبتهم الشديدة فيها . . ويرى عبد التواب يوسف أن الأطفال بشر في طريقهم للنضج ولهم ميولهم ورغبتهم واحتياجاتهم فإذا تطابقت

مع الحكاية الشعبية فلا يجوز أن نحرمهم منها . إن الحكاية الشعبية مجرد لون من ألوان « التقلية » العقلية والوجدانية وأنها تثير الخيال وتوسع الأفق وتثير العقول .

### ● — رسوم كتب الأطفال :

وأي بحث فريدة عويس « الإستفادة من التراث في رسوم كتب الأطفال » بحثاً متميزاً . وترفض الباحثة فكرة تحريم الرسوم من الناحية التاريخية فعل الرغم من إدعاءات المدعين بأن تصوير الكائنات الحية كان مكروهاً في الإسلام وإن الفن الإسلامي يخلو من تصوير الأشكال الأدمية والحيوانية ومن تمثيل الشخصيات وتصويرها وأن الفن الإسلامي يعقد في جملة على الزخارف المجردة والصناعات التطبيقية فقط . إلا أن تاريخ الحضارة الإسلامية لا يدل دلالة واضحة على تحريم تصوير هذه العناصر الأساسية لفن التصوير كالاشخاص والحيوانات . وإن الدين الإسلامي لم يحرم التصوير عامة وأن الأمر لم يفت عند هذا الحد بل أن الفنان المسلم قد اقتحم أمته مقفل في الحياة الإسلامية وهو تصوير الرسول . وتذكر الباحثة أن أقدم ما انتهى إلينا من صور الرسول يرجع إلى القرن الثامن الهجري بمخطوط « جامع التاريخ » للوزير رشيد الدين المحفوظ بالتحف البريطاني وتضمن صوراً لخوات مشهورة في السيرة النبوية ففي إحدى الصور ترى موله الرسول وفي صورة أخرى الرسول يرفع الحجر الأسود ، وفي صورة ثالثة في غار حراء وفي صورة أخرى يظهر مع أبي بكر في طريقها إلى يثرب . ويشير بشر فارس في كتاب له منشور بالفرنسية إلى متضمنين الأولى لفارسية ويرجع تاريخها إلى عام ٧٠٧ هـ ويبدو فيها الرسول بين أهله يواجه ثلاثة من النصاري أما الثانية فيرجع تاريخها إلى عام ٧١٠ هـ ويرى فيها الرسول يتلقى البرسى من جبريل في غار حراء وتذكر الباحثة أمثلة أخرى . ويعد أن تعرض لرفض فكرة التحريم ، تناول كيفية الاستفادة من الفنون التراثية في رسوم كتب الأطفال وتذكر عدداً من كتب الأطفال التي استحدثت فعلاً وأخذت طابع التراث سواء أكان التراث الفرصوني أو الإسلامي أو الشعبي . بالإضافة إلى تدعيم البحث بعدد من الرسوم التراثية .

### ● التراث والموسيقى :

وفي مجال فني آخر يتناول عبد الحميد توفيق زكي « التراث الموسيقي في مجال ثقافة

الأطفال » ويرى أن هناك عناصر موسيقية مهمة ترتبط بتقاليدنا وخاصة المقامات المستمرة مع الطفل منذ ولادته والتي تواكب السنوات الأولى من حياته وتعد من التراث الموسيقي الشعبي ومن أبرزها ( نسوم الطفل ، تعلم المشي . . الخ ) ويرى الباحث أن العبارات القصيرة المستخدمة في مدحمة الطفل أو تودعه على المشي والحركة موجودة في جميع لغات العالم وخاصة في دول البحر الأبيض المتوسط . ويذكر أن عبد الحميد يونس يتفق مع أحمد نجيب في النتيجة المبررة التي تشير إلى أن أغاني الأطفال الشعبية التي أوردها بأكثر من ٢٠ لغة من لغات العالم تتفق في زبنا الشعرى مع بحر التدارك العربي ويخرج عبد الحميد يونس إلى نتيجة يقول فيها : أن هذه المقولة تفتح باباً لدراسات حول أثر الغناء والموسيقى العربية في الغناء والموسيقى العالمية ، وكذلك حول تبادل التأثير والتأثر في هذا المجال .

### ● التوصيات :

وفي نهاية الندوة كان هناك عدد من التوصيات من أهمها

- ١ - التنسيق بين المؤسسات والمهنيات المعنية بتربية الطفل وثقافته من أجل عرض التراث وتقديمه للطفل وتخصيص حصص له في وسائل الإعلام
- ٢ - تولى الندوة ضرورة تشكيل لجان دراسة التراث العربي في كل أماكن تداوله وتصنيفه وتيسير الانتفاع به .
- ٣ - عمل قوائم بيبليوغرافية بتأوين وأثار المبدعين في مجالات أدب وثقافة الطفل لضمان التفاعل والتواصل خارج أطار المؤتمرات والندوات .
- ٤ - عمل خطط مقيدة ببرامج وأزمة محددة لتنفيذ عرض تراثنا والاستفادة منه ورسم خطة مستقبلية تستغل أماننا وملازمة تراثنا لكل الأزمات وما ينبغي أن يكون عليه تقديم التراث مستقبلاً .
- ٥ - إدخال التراث في مجال الكمبيوتر نظراً لإقبال الطفل عليه وعمل برامج تراثية .
- ٦ - دعوة المجلس العربي للطفولة بتبنى إصدار مجلة للطفل العربي .
- ٧ - تأليف لجنة متخصصة في كل قطر عربي لمراجعة كل ما يصدر في كتب الأطفال لتسليمه إلى الأخطاء العلمية والتأريخية والتراثية الموجودة في هذا الكتاب



## عبرة عيد الميلاد القديمة

فيودور دوستوفسكي  
ترجمة : نادية البنهاوي

تركّت وحيدة لثموت بلا رفيق ، كانت تنن وتناؤه من أيام الرومانيزم ، وكانت تبيع الصبي وتلذذ منه لدرجة أنه كان خائفاً أن يقترب من زاويتها . شرب الصبي قليلاً من الماء في الحجرة المجاورة ، لكن لم يتمكن من العثور على كسرة خبز في أي مكان . وقد كان على وشك انقضاء أمه اثني عشرة مرة . أخيراً شعر بالخوف وهو في الظلام .



أنا كاتب روائي « وأعتقد » أنني قد اختلقت هذه القصة . أكتب « وأنا أعتقد » ، على الرغم من معرفتي بفينا أنني قد اختلقتها ، لكنني لا زلت التحيل حتى الآن أنها من المؤكد قد حدثت في ليلة عيد الميلاد ، في مدينة كبيرة ، في وقت من أوقات الصقيح القاسي .

التحيل صبيّاً ، صبيّاً صغيراً ، يبلغ من العمر ست سنوات ، وربما أقل وقد استيقظ صباح ذلك اليوم في قيو يارد رطب . مرتدياً نوعاً من أنواع عباءات النوم الصغيرة . كان ينتفض من البرد . ومن أثر تنفسه كانت هناك سحابة من البخار الأبيض . وفوق صندوق في ركن من الأركان ، كان جالساً ينفض البخار من فمه ليبدد شعوره بالملل فيرقبه وهو يتبخّر . إلا أنه كان جائعاً بشدة ولعدة مرات انجّه في صباح ذلك اليوم إلى السرير المصنوع من ألواح الخشب حيث كانت ترقد أمه المريضة على مرتبة رقيقة في سمك فطيرة ، وتحث رأسها حزمة ما ، تستخدمها كوسادة ، كيف جاءت إلى هنا ؟ مؤكدة أنها قد جاءت مع ابنها من مدينة أخرى وفجأة أصيبت بمرض منذ يومين استأجر رجال عطلة البوليس بعض أركان القيو من صاحبة الأرض ، والآن خرج جميعهم هنا وهناك كما لو كان يوم العطلة جاء ، شخص واحد قد تخلف عنهم إذ كان راقداً منذ أربع وعشرين ساعة من أثر سكريّن ، غير منتظر لليلة عيد الميلاد . في ركن آخر من الغرفة امرأة عجوز تمسه في الثماتين ، كانت في يوم من الأيام مربية أطفال لكنها الآن

فقد انقضى وقت طويل على الفسق ، وما من ضوء كان قد أشبهُ . وعندما تلمس وجه أمه أصابه دهشة لأنها لم تتحرك إطلاقاً وكانت باردة كالجلد . فكر وقال لنفسه : « إن الجو هنا بارد جداً » . توقف قليلاً ، تاركاً يديه تستقران ، لا شعورياً على كتفي المرأة الميتة . ثم نفخ في أصابعه ليدهنها ، ويهدوه كان يبحث عن بقعة فوق السرير ، وخرج من القبو .

كان يجب أن يخرج في وقت مبكر من ذلك ، لكن كان خائفاً من الكلب الكبير الذي كان يتبع طوال اليوم أمام الباب المصاور لهم في أعلى درجات السلم . لكن الكلب لم يكن موجوداً حينذاك فخرج متجهاً إلى الطريق . فليرحمنا الله . يالها من مدينة ! إنه لم يمر من قبل شيئاً كهذا إطلاقاً . في المدينة التي جاء منها ، كان يوجد دائماً ظلام حالك بالليل . ولم يكن هناك غير مصباح واحد لأتارة الشارع كله ، وكانت المنازل الخشبية الصغيرة ، ذات الطوابق المنخفضة ، تغلق بالزجاج بإحكام تام ، لم يكن يرى أحد في الشارع هناك بعد الفسق ، كل الناس يلزمون بيوتهم ، ولم يكن هناك شيء سوى نباح مجاميع من الكلاب ، مئات وآلاف منها كانت تتبع وتعمى طوال الليل . لكن كان الجو دافئاً جداً هناك وكان الصبي يتبع طعام ، بيتاً هنا - آوه ، ياهيزي لو كان لديه فقط شيء يأكله ويأله من ضوءه وصخب هنا ، وياله من ضوء ، ويالهم من أناس ، وبخول ، وعربات ، وياله من صقاع ! إن البخار المتجمد قد تصاعد في سحبات فوق الخيول ، من جراء تنفس أفواههم الدافئة ، وفوق الحجارة لتجمل حوافرها في ما بين التلج المسحوق ، وكل كائن متدفع هكذا ، - آوه ، ياهيزي ، كم كان يتوق شوقاً إلى كسرة خبز يأكلها ، وإلى أي مدى شعر فجأة بالتماسة . مر عليه رجل من رجال البوليس وانصرف متجنباً رؤية الصبي . كان يوجد هناك شارع آخر - آوه ، ياله من شارع واسع حريص ، بكل تأكيد ، يمكنه أن يجري هنا ؛ فعلى طول الشارع كان الجميع يصيحون وهم يتسابقون في الجري وفي قيادة العربات ، والضوء ، ياله من ضوء ! وما هذا الشيء الذي كان يوجد هناك ؟ نافذة ضخمة من الزجاج ، ومن خلال النافذة كان يرى الصبي شجرة تصل إلى السقف ، إنها شجرة التنوب ، فوقها العديد من الأنوار ، وأوراق ذهبية وتضاحات دمي وأحسية صغيرة ؛ وكان يوجد أطفال يرتدون أفخر الملابس يجرّون في الغرفة ، يضحكون ، يلعبون ، يأكلون ويشربون شيئاً ما . بعد ذلك بدأت ترقص بنت صغيرة مع واحد من الأولاد ، يالها من فتاة جميلة صغيرة ! ومن خلال النافذة استطاع أن يستمع إلى الموسيقى . كان الصبي يتطلع إلى ذلك كله بالدهاش وهو يفسحك ، على الرغم من أن أصابع قدميه كانت تؤله ألماً متواصلاً من شدة البرد ، وكانت أصابع يديه حمراء متصلة للدرجة أنها كانت تؤله لو حركها . وعلى حين فجأة تذكر الصبي إلى أي حد تؤله أصابع قدميه ويديه . فبدأ

يبكي ، واستمر في البكاء ؛ ومن خلال اللوح الزجاجي لنافذة أخرى رأى للمرة الثانية شجرة عيد ميلاد أخرى ، وفوق مائدة فطائر من جميع الأصناف فطائر لوزية ، وحمراء وصفراء ، وكانت تجلس هناك سيدات متأنفات ، يمنحن الفطائر لأي إنسان كان يتوجه ناحيتهن ، وكان الباب لا يزال مفتوحاً ، وعدد كبير من الرجال والنساء يدخلون منه . تسلس الصبي ، وفتح الباب فجأة ودخل . آوه ، كيف صرخن في وجهه ولحنن لهياطين للرجوع ! انجذبت نحوه بسرعة سيدة واحدة فقط من السيدات ، ودست في يده كوكيبا ، وفتحت يديها له الباب على الشارع ! كم كان خائفاً . وتدرج الكوكيب فوق درجات السلم محدثاً صوتاً مجلجلاً ؛ فلم يستطع أن يثني أصابع يديه الحمراء ليمسك به جيداً . جرى الصبي مبتعداً ، واستمر

في الجري ، إلى حيث لا يعلم . كان على وشك البكاء ثانية . لكنه كان خائفاً واستمر يجري ويصرخ وهو ينفخ في أصابعه . كان يائساً لأنه شعر فجأة أنه وحيد تماماً ومرتبب وعلى حين فجأة ، يالرحمة الله ! ماذا كان هذا الشيء ثانية ؟ كان الناس يقفون مزدحين مبهورين . فقد كان يوجد خلف النافذة الزجاجية ثلاث دمي صغيرة ، في ملابس حمراء وخضراء ، تماماً ، تماماً كما لو كانت حية ! كانت أحداها لرجل صغير عجوز جالساً يعزف على آلة كمان ضخمة ، أما الآخرتان فكانتا لرجلين يجلس كل منهما بالقرب من الآخر ويمزقان على آلي كمان صغيرتين ، ويتمايلان من حين إلى حين ، وينتظر كل منهما إلى الآخر ، وشفاهم تتحرك ، كنا يتحدثان ، يتحدثان حقيقة ، فقط لم يكن المرء يستطيع أن يسمعها من خلال الزجاج . وفي البداية ظن الصبي أنهم آدميين وعندما أدرك أنهم دمي ضحك . لم يكن قد رأى من

قبل مثل هذه الدمى أطلاقاً ، ولم يكن لديه أدنى فكرة عن وجود مثل هذه الدمى ! وأراد أن يبكي ، لكنه شعر أن الدمى ترفه عنه . وعلى حين فجأة تخيل أن شخصاً ما قد أمسك بثوبه من الخلف : كان يقف بجانبه صبي كبير شرير ، ضربه على رأسه فجأة ، ونزع قيمته وطرحه أرضاً . سقط الصبي على الأرض ، في الحال سمعت صرخة ، لكن الصبي كان قد فقد الشعور الحسي بالألم من شدة الخوف ، فقفز ناهضاً وجرى بعيداً . جرى واستمر يجري دون أن يعرف إلى أين هو ذاهب ، حتى وصل إلى بوابة فناء ما ، وجلس وراء كومة من الخشب : « لن يمرثروا علي هنا ، وعلاوة على ذلك فالمكان هنا مظلم ! »

جلس راضياً ، ومن شدة الخوف لم يكن قادراً على التنفس ، وفي الحال ، وعلى حين فجأة تماماً ، شعر بأنه في قمة السعادة : فجأة توقفت الآم بديه وقدميه وأصبحت دافئة للغاية ، وكأنه كان يجلس فوق موقد ، عندئذ ارتجف جسده كله ، وإنفض فجأة متسلاً ، لماذا كان ينبغي عليه أن يكون نائباً ، كم هو لذيذ أن يتم هنا ! « سأجلس هنا قليلاً ثم أذهب وأشاهد الدمى ثانية » هكذا قال الصبي وابتم وهو يفكر فيها . « تماماً كما لو كانت حية ... »

وفجأة سمع أمه وهي تثنى فوق رأسه . « أمي ، أنا نائم ، كم هو ممتع أن أنام هنا ! »

وفجأة همس صوت رقيق فوق رأسه : « تعال إلى شجرتي أيها الصغير » .

كان الصبي لا يزال يعتقد أن هذا صوت أمه ، لكن لا ، لم تكن هي . من الذي كان يدهوه ، لم يستطع أن يرى ، لكن



شخصاً ما انحنى فوقه واحتضنه في الظلام ، وبسط يديه له ، و . . . وفي الحال — أوه ، ياله من ضوء ! أوه ، ياله من شجرة عيد ميلاد ! على الرغم من أنها لم تكن شجرة التنوب ، فلم يكن قد رأى على الإطلاق شجرة مثله ! أين هو الآن ؟ كان كل شيء براقاً ومضيئاً ، ومن كل جانب كانت تحيط به الدمى ، لكن لا ، لم تكن دمى ، كانوا صبياناً وصبيات صغيرات ، فقط كانوا مضيئين ومشرقين أقبلوا جميعاً مرفرفين حوله ، الجميع يقبلوه ، أخذهوه ، ورفعوه معهم . . . إلى أعلى ، وكان هو نفسه بطير ، ورأى أن أمه كانت تنظر إليه وهي تضحك بفرح « أمي ، أمي ، أمي ، كم هو مبهج هنا ، يالهي ! » ومرة أخرى قبل الأطفال وأراد أن يحكي لهم في الحال عن الدمى التي كانت في الخزانة المحل .

سأل الصبي الأطفال وهو يضحك معجباً بهم : « من أنتم أيها الأولاد ؟ من أنتم أيها البنات ؟ »

أجابوه « هذه شجرة المسيح في ليلة عيد ميلاد . للمسيح دائماً شجرة « عيد الميلاد » خاصة في هذا اليوم ، من أجل الأطفال الصغار الذين لا يمتلكون شجرة خاصة بهم . . . » واكتشف الصبي أن جميع هؤلاء الأولاد والبنات الصغار كانوا مثله تماماً ، وأن بعضهم كانوا قد نجحوا في السلال حتى كانوا يرددون فيها وهم أطفال صغار عند عتبات منازل أشرافهم بطرسبورج ، وآخرين كانوا قد رحلوا على متن سفينة بصحبة نساء فنلنديات من ملجأ اللقطاء واختنقوا ، وآخرين كانوا قد ماتوا على صدور أمهاتهم اللال من جوعاً ( في جماعة سميراً ) وآخرين كانوا قد ماتوا في حربيات قطار الدرجة الثالثة بسبب الجوع الحاد ، ومع ذلك كانوا جميعاً هنا ، كانوا جميعاً كملائكة تحوّلوا للمسيح ، وكان هو يتوسطهم وقد بسط لهم يديه وباركهم وبارك أمهاتهم الحاضنات . . . . وعلى جانب واحد وقفت أمهات هؤلاء الأطفال يكتين ، كل أم تعرفت على ولدها أو بنتها ، واندلع الأطفال نحوهن وقبلوهن ومسحوا دموعهن بأيديهم الصغيرة ورجوهن ألا يكتبن لأهم كانوا في غاية السعادة .

وفي الصباح وجد الحارس في الطابق السفلي جسد الطفل الصغير المتجمد ميتاً فوق كومة الخشب ، وبسحوا عنه أمه أيضاً . . . . كانت قد ماتت قبله . فتابلاً أمام الله في الساء .

لماذا أختلقت مثل هذه القصة على الرغم من أنها أبعد ما تكون عن مذكرات عادية ، لها بالك يوميات كاتب ؟ وكنت قد تعهدت بكتابة قصتين من الأحداث الواقعية ! لكن هي بالفعل كذلك . فأننا لازلت أتحيل أن كل هذا من الممكن أن يكون قد حدث حقيقة — أي — كل ما جاء في القصة وما وقعت أحداثه في القبو وفوق كومة الخشب ، أما فيما يتعلق بشجرة عيد الميلاد التي تخص المسيح ، فلا أستطيع أن أخبركم ما إذا كان من الممكن أنه قد حدث أم لا ؟



## الوعي والوعي الزائف في الفكر

### العربي المعاصر

كتاب: محمود أمين العالم

عرض وتقد: احمد السماوي

ماذا حسي أن يقوله المرء عند مقارنته أثراً ما ، خاصة إذا كان هذا الأثر حبه قولاً على قول ؟

أطيع أنضيف إلى القول قولاً أم هو يكرر ما قيل بحيث تكون العملية تردداً رتيباً للكلام معروف أو هكذا يفترض فيه ؟ وإن التيقن على عرض كتاب ضخم ، فيه ما يرسو على الثلاثمائة صفحة من القطع الكبير وكاتب مشهور من طراز محمود أمين العالم مشهود له في الآن نفسه ، بسعة الإطلاع على قديم الفكر وحديثه ، عربية

وغربية ، لما يزيد المخرج ويضاعفه . ولكن الذي يغتف من هذه الحيرة وهذا المرح ، بل يدعو إلى تجاوزها ، هو أن الكتاب غير معروف أو متوفر للقارئ ، فضلاً عن كونه مساهمة واجتهاداً متراضماً في تجديد معالم الطريق - كما يذكره ذلك صاحبه - ( ص 66 ) أمام الفكر العربي القديم والحديث عرضاً وتقييماً . إلا أن تقديم هذا الكتاب لن يكون مجرد عرض يريه ، وإنما هو - بما هو به مقارنة - نقد وتقييم ، وبذلك ينطبق عليه القول بأنه

كلام حل كلام ، والعرض بهذا المعنى يتدرج في سياق الحركية التي يشهدها الفكر العربي المعاصر ، حل امتداد للوطن العربي ، في ما يسمى بالهبة الجديدة هذه الهبة التي تريد لا الاكتفاء بتقويم المشاريع النهضة السائدة على الساحة العربية منذ ما ينفي على قرن ، وإنما تسهم بقسط في تجاوز الوضع الراهن بسليسة المتعددة .

والكتاب هو مجموع خمس وعشرين مقالة لم يجربها الكاتب ترتيباً تاريخياً دقيقاً ، وإنما هو سعى إلى أكثر ما يمكن أن يكون عليه الترتيب . فقد بدأ بالمقالات التي نشر في عام 1974 وانتهى بتلك التي قدم في الثمانينات وبالذات في 1986 والمقالات على نوعين : نوع نشر في المجلات والجرائد ، ونوع هو مناقشات أو محاضرات في ندوات ومؤتمرات لم ينشرها من قبل

وما دام هذا الكتاب مقالات ومداخلات متنوعة ، فسوف يكون لذلك انعكاسات على

مستوى المبني والمحتوى تفرضها نوعية المقام ونوعية المثقل ، وهو ما سأسعى إلى إبرازه عبر عرض الآراء والتعليق عليها .

### ١- في العنوان

ولعل اختيار المؤلف لعنوان معين لكتابه يجعلنا أولاً على بين دواخي هذا الاختيار ، وثانياً على لمس مدى وفاء الكاتب له إذا كانت المبررات لدينا مكشوفة . ويقينية . وحتى اختيار حجم الخط يدعو هو أيضاً إلى الاستفسار . ففي هذا الكتاب يستوقفنا من ناحية طول العنوان ، ومن ناحية أخرى اختلاف أحجام الكلمات ما بين « الوعي » الذي كتب بإسقاط الغليظ وما سواه بخط أرق ، وعلى شكل موحّد ، فالطول قد تفسره محاولة الكاتب الأمام بقى جوانب الموضوع المحلل في مقالاته ، بحيث ينطبق على البعض منها صفة « الوعي » وعلى البعض الآخر صفة « الوعي الزائف » ، كما قد تفسره الرغبة في منح القارئ فكرة منذ البداية عن أن الفكر العربي تنوعه

زعتان : نزعة الوحي ونزعة الزيف . وعلى القاريء أن يتوجه منذ البدء إلى عملية تمييزية بين ما يجب أخذه ، وهو « الوحي » وما يجب نيله ، وهو « الزيف » أما اختلاف الحجم ، فلعله إيحاء بأن ما هو موجب هو ما يقترحه الكاتب ، وما هو زيف هو ما يقع تنبيه القاريء اليه . فالوحي هو من مشمولات الكتاب ، أما « الزيف » فهو من مشمولات غيره من الكتب . والزئامة العلمية تقتضي لا نيل ما هو زائف والسكوت عليه ، وإنما على العكس تماماً ، كشفه والتنبية إلى خطورته والدعوة إلى تلافيه . وهو ما سعى عمود أمين الصالح في هذا الكتاب ، إلى فعله .

غير أن هذا العنوان المختير للاهتمام ، لا يجده مكرساً في الكتاب إلا في القليل النادر ، إذ المرات التي فيها يستعمل عبارة « الوحي الزائف » مثلاً عديدة جداً . نكتها في المرات التي يذكر فيها عن تشبهه وتصحح أيما تشبه . فهي تعني أحد أمرين أما الفكر الذي تزوجه أنظمة الحكم عبر وسائل الاعلام والتعليم والظافة أو ذاك الذي يشبه المفكرين اخصاء ليزيف هذه الأنظمة نفسها وتشرأف عجزها أو نواظرها أو خيانتها وتبنيها المباشرة ( ص 200 )

وما دام الهدف الذي رسمه الكاتب لنفسه هو الدعوة إلى « الوحي » والتنبية إلى « الزيف » في الفكر ، فقد سعى إلى تبين هذا الفكر في مختلف مظهراته سواء تعلقست بمشكلات أو بالشاريع البهيمية أو بالموقف من الغرب . ولذلك جاء الكتاب كما يقول صاحبه في المقدمة إلى موضوع واحد هو نقد الفكر النظري والاجتماعي في حياتنا العربية المصرية المعاصرة . ( ص 7 )

وبكذا فقد جسد العنوان عملاً لجميع المقالات ، سواء في مستوى الموضوع الذي تخبره أو في مستوى الشكل الذي عليه صيغت ، وهو الشكل السجالي الذي تقتضيه المرحلة .

محمود أمين العالم



## ٢ = في مشروعية الحديث عن الوحي والوحي الزائف في الفكر العربي المعاصر

وأعدها شرسين يطرحون مشايهم البديلة عنها ، فإن الواجب يقتضي من عمود أمين العالم أن يعيد النظر في مواقفه القديمة دون إهمال منه للمعرض بالزيف الذي تزوج له وسائل اعلام السلطة الرأعنة أو الاقلام الخادمة لها . واعتباراً لطبيعة المرحلة التاريخية الرأعنة ، مرحلة التكنسة والبهيمية الجليدية في آن واحد ، لسان الفكر السلي سبروجه محمود أمين الصالح أو سيد حظه سيكون متأثراً إلى أبعد الحدود بالواقع الرأعني . وهذا الواقع هو نتاج ولزمن الإمبريالية الأمريكية والثقافة الإمبريالية والصهيونية والرجعية التي تتمثل دورها في تفتيت الابدولوجية الصهيونية لا في تبنيها ( ص 110 - 111 )

والنظر في التراث ، في هذه المرحلة من حياتنا العربية بالذات ، ليس فعلاً نظرياً عضاً بقدر ما هو سعى إلى تلمس الخطوط الكبرى لفكرنا على ضوء المستجدات الحديثة سعي إلى توظيفها ( هذه الخطوط ) في بلورة مستقبل عضوي . وما أكثر الأسماء والدراسات التي تناولت التراث من مختلف البلاد العربية

## 3 = في المنهج

أن الاشارة السابقة إلى أن كتاب « العالم » هو قول على قول يفترض بالضرورة بعين : بعد العرض وبعد التقييم . وما دام مجال كلام « العالم » هو مسألة التراث والشاريع البهيمية العربية الحديثة ، فإن عرضه لهذه المسألة يقتضي منهجاً على ضوئه يقومها وعلى أساسه يقترح البديل عنها إذا ما رأى فيها تنكياً لسبزه السبيل . ولذلك لم يخرج عمود أمين العالم عملياً عن الخط الذي تواتر في أكثر من مقدمة كتاب حول التراث في تصنيف المنهج السابقة المثيمة ، واعتبارها جميعاً غير صالحة ، وما الصالح إلا ما يرتبه المعارض الجديد . ولنا في تصنيفات محمد عابد الجابري في « نحن والتراث » ، وقرارات معاصرة في تراثنا الفلسفي ، وطيب تيزيني في : « مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط » وحسين مروة في « التراث الحاد في الفلسفة العربية الإسلامية » ، وغازي شكري في « التراث والثورة » وعبد الله السعدي في « الأيدولوجية المصرية المعاصرة : أدلة على القلق الذي يشعر به المثقفون والمجاهس الذي يقودهم نحو تصور أمثل للدراسة العلمية والمنهجية ( 1 ) ، وعمود أمين العالم ، أن اسلم منهجية في تناول الأسس بالدرس ، إنما يقدمها بالمقارنة إلى غيرها ، وبالاحتياط من أن



على أساس منهجي واحد هو المنهج المثلثي الجدل والتاريخي أو الرؤية الماركسية عامة ، ( ص 7 ) ومثلما يتطلب هذا المنهج عرضاً يتطلب كذلك تصويماً لأن إمكانيات الإنزلاق منه متوارة وذلك بسبب تطبيقه الميكانيكي أو بسبب بقاءه مغلقاً في مستوى الفكر .

ففي شأن إساءة استعمال المنهج ، يقول محمود أمين العالم متحدثاً عن بعض من دارسي التراث : « إن الخطأ الأكبر في هذه التصنيفات والتصنيفات الأيديولوجية إنما تقوم هذه التصنيفات والتصنيفات على أساس أيديولوجي خالص . أي أنها تفسر الأيديولوجية بالأيديولوجية » . ( ص 42 ) . ويشأن الذين يطبقون المذهب تطبيقاً ميكانيكياً ناسين أو متناسين الجدلية التاريخية يقول : « ليس هناك في الحقيقة مجرد ثبات متصل جامد يقوم على اتخاذ الماضى نموذجاً ، وإنما هناك تغيير متصل سلباً أو إيجاباً

يتسم بالنسبية التاريخية ويغير هذا الفهم يصبح حكماً على الظواهر الثقافية هو الذي يتسم بالثبوتية والجمود » . ( ص 94 ) . لكن المنهج الصحيح الذي يجب تطبيقه على الأيديولوجية العربية شأن ما فصل حسين مروة في ملحقته الشهيرة : « النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية » على حد قوله « هو نفس ما ينبغي أن يكون عليه منهج نضالنا الثوري ، منهج ثورتنا العربية ذات المضمون التحريري والاشتراكي والقومي الديموقراطي وأما به « المنهج العلمي الثوري » ( ص 50 ) .

وعندما نلاحظ « العالم » أن هناك من المفكرين من اتبع هذا المنهج ، فإنه ينبغي عليه شأن فعله مع حسن حنفى اذ يقول : « ففى نسج تفكيره التيطيقي ، نجد حياً جدلياً وإدراكياً موضوعياً ، بل منهجاً علمياً عقلياً ، بل إستبصاراً ورؤية تاريخية ، فضلاً عن

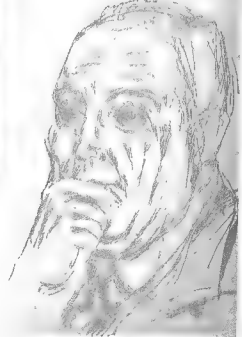
استهदाقه التخبير الاجتماعي الجبرى الثورى المصادى للاقطاع والبورجوازية الإستغلالية والإمبريالية . ( ص 79 ) . وعلى ضوء هذا التقويم الماركسى ، يخص الكاتب نفسه قبل غيره بالقد ، اذ تخلى عن زمن كتابته « معارك فكرية » من تطبيق هذا المنهج الجدل . ولذلك يمدح كتابه التالى هذا تمليلاً في المواقف وتطبيقاً صارماً للمنهج الواجب اتبائه . غير أن هذا المنهج الذي يمد في الأدبيات الماركسية أداة عمل أكثر مما هو وصفه جاهزة ، كثيراً ما يساء استعماله . ولذلك يمدد القرب والبعد من المنهج القويم مسألة إحسان للتوظيف أو إخفاق فيه .

فتجيباً يتعلق بقضية الألوسوية في جدلية التأثير الداخلى والخارجى مثلاً ، يستنكر محمود أمين العالم على الكثير ، وبالذات على عبد الله السروى اعتباره أن فكر « الشيسخ » ( عبيد ) و « السياسى » ( لطفى السيد ) و « داهية التقنية » ( سلامة

موسى ) هو انعكاس لفكر « لوسور » و « سوتسكيو » و « سبنسر » ( ص 17 ) ويسرد قائلاً : « لاشك في تأثير الفكر الأوروى على فكرنا . ولكن هذا التأثير ما كان يمكن أن يتحقق وأن يتحول إلى تيار مؤثر ما لم يكن تعبيراً عن بنية اجتماعية محلية وموقف اجتماعي محدد » .

( ص 17 ) وقد أكد المؤلف هذا المقوم من مقومات المنهج أكثر من مرة ( ص ص 38 - 39 - 104 - 107 - 108 ) . ومثل هذا التكرار اقتضاه أمران علمي ومبدئي ، أما العلمى فهو اليقين بأن لا تأثير أجنبياً يكون فعلاً إلا إذا وجد من الجسم المستقبل استعداداً . والمبدئى هو دفاعه ضد الهجوم للدعائى الغربى في أن « النهضة » ما كانت لتكون لو لم يكن الدافع الخارجى . إلا أن القول بأولوية العامل الداخلى على العامل الخارجى لا يعنى أن الفكر انعكاس مباشر للبناء الحقى ، وإنما للأيديولوجية ، وخاصة في مجال الإبداع الأدبى ، والفنى ، طبيعة نوعية خاصة وهي ثمرة عملية بالغة التعقيد »

( ص 47 ) . وهذا يعنى أن للفكر حاسة والفكر الفلسفى خاصة استقلالاً ، مما قد لا يصح معه دعوى أولوية العامل الداخلى على العامل الخارجى . ومثل محمود أمين العالم إلى هذه الاستنتاجات دليل نحر من لدته وتطبيق مرن للمادية الجدلية بعيداً عن الدوغماتية التى أضرت بها أيما أضرار . إلا أن الصرامة التى يأخذ بها محمود أمين العالم نفسه في تطبيق منهجه المادى الجدل قد تخونته أحياناً حينما يحارل مثلاً أن يبرهن على تواصل العقلانية العربية القديمة في الفكر الحديث . اليس في قوله . . « أن بعض نواتب الثقافة العنصرية الليبرالية هي امتداد للتراث العربى الإسلامى القديم في مرحلة انطلاقه الإنسانى والتجارى والإبدعى قبل أن



تجهزه غزوات التار والصليبين والتجذرات الداخلية ، ( ص 121 ) ليس في هذا نوع من اللاتاريخية حيث تبدو عقارب الساعة قد توقفت في فترة المجمة التشارية الصليبية لتستأنف دوراتها في عصر النهضة ، لكن هذا الإخلال بتطبيق المنهج ليس إلا ثانوي بالمقارنة إلى السعي الدائب في إحسان توظيفه ، خاصة في القضايا الساخنة كفضيق الدين والقومية ، فقد تعامل معها محمود أمين العالم تعاملًا يبدو في الظاهر تكتيكيًا ولكن أراء طرفها ول أن نفسه جدليًا ، فهو يقيم فرقًا واضحًا بين الدين والفكر الديني والحركة القومية والفكر القومي . وقدروا ما ينبذ الفكر الديني والفكر القومي بقدر الدين والحركة القومية باعتبارها مقومين من مقومات ذاتيتها الثقافية .

فالفكر الديني هو منهج يوظفه بعضهم لا فقط في الدين بل في الحياة أيضًا لغاية تأييد الواقع المتخلف أو لنأية التصدي للفكر النقض وهو الفكر الموضوعي العقلاني . هذا الفكر الذي نجد أثره لا فقط في الحياة بل في الدين أيضًا ( ص 132 ) .

وصادم المنهج الماركسي هو المنهج السلي اختصاره المؤلف لتبسيط كتابه ، نوضح معمله ونقي شواييه ، لأن أراء يدعو أيضًا على ضوء هذا المنهج إلى التعامل الجدل مع المناهج الفكرية الأخرى السائدة على الساحة العربية كمناهج الموضوعية المنطقية مثلاً .

لقد أخذ زكي نجيب محمود على فهمه للعقل أن له صفة واحدة في الحضارات جميعها وهي « قد التصير لما ينبغي أن يتخذ من وسائل لتحقيق هدف » .

( ص 312 ) بينما يرى « العالم » أن مفهوم العقل ذو دلالة إجتماعية تاريخية وليست دلالة دلالة إجرائية تقنية مطلقة لقوى التاريخ ولقوى المجتمع . ( ص 312 ) . وبمثل هذا التقد الموجه للمعاقبة مفهوم زكي نجيب محمود يوقع الكاتب في ورطة هو بها واع ، وهي : « هل معنى هذا أن نقف عند هذه الحدود الموضوعية للعقل والمعاقبة ولا نتعرض لما يقدر ، مراعاة للمعركة التي نخوضها مع الفكر اللاعقلاني ؟ » ( يخلصد الاخوسوان ) ( ص 300 ) . وهكذا يضغط أن المنهج الواجب اتباعه هو في النهاية محصلة معركة متصلة الجهات بين الفكر الموجود في مستوى السلطة والفكر المكسح للسلطة الإجتماعية بشكل قاهر والفكر الرافض أن يتخذ له موطنه قدم على الساحة السياسية والثقافية .

أما البيوتية ، فقد تعامل معها محمود أمين العالم ، متعاملًا موضوعيًا إذ أبدى ما لها من إيجابيات وما فيها من قصور عن مطابقة الفعل التاريخي الحلاقي في صراحيته وحركته المتاعدة ، على حد قوله ( ص 48 ) . ولقد عرض للبيوتية في إطار حديثه عن محمد عابد الجابري الذي وطف في دراسته لثراث هذا المنهج نسخًا منه على متوال ميشال فوكو . لقد قال بشأنه : « هو يسمى لتحقيق ذلك بمهيج يقوم على معالجة التراث معالجة بيوتية وتاريخية وأيديولوجية ، ويقدم دراسته على الفهم أو الوظيفة الأيديولوجية للفكر الفلسفي » ( ص 74 ) . لكن هذه الدراسة البيوتية ذات فائدة جزئية إذ هي دراسة تخليقية ، تقدم صورة مسطحة جامدة للإبداع الإنسان فكراً وسلوكاً ، مغزولة عن حركة الواقع الإجتماعي والتاريخي . ( ص 48 ) . وبهذا يتضح أن رفض البيوتية ليس مطلقاً ، إذ هي تدرس الواقع دراسة آتية عميقة ، ولكن البعد الزمني من هذه الدراسة مفقود . ولعل هذا هو سبب خفة اللهجة التي يتعامل بها محمود أمين العالم

مع هذا المنهج على خلاف المنهج السابق الذكر .

عل أن إقامة أمين العالم خط تباين واضحاً مع هذين المنهجين لا تعني القطع معها بقدر ما تعني التعامل الجدل معها ، خاصة وهما منهجان غربيان تأثر بهما مفكرون عرب وبوضوئهما دراسة التراث وتقديم مشاريع بيوتية ببدلية عن الواقع الراهن . والكاتب نفسه قد استقى مذهبه اللطيف هذا من الغرب أيضًا ، مما يجعله على التفكير في كيفية التعامل مع الغرب لا فقط كمستج لنامع فكرة بل أيضًا كمستج لحضارة يسمي أن تكون كويتية . ولأمين العالم في هذا المجال ، موقف واضح يتمثل في التماثل الجدل أيضًا مع الغرب . فهو يقول : « ليس هناك ما يسمى بالفكر الغربي على إطلاقه ، الفكر الغربي ليس كتلة صلبة ، وإنما هو مدارس واتجاهات وتصورات ومناهج تميز عن مواقف واتجاهات مختلفة . » ( ص 56 ) . وهذه المواقف المختلفة هي الموقف الرأسمالي والموقف الاشتراكي ، وعملية الجمع بين الموقمين - حسب - غايتها نسج خطاء أيديولوجي لإخضاع البديل التقدمي الوحيد لوضع حد نهائي لعلاقة التبعية للرأسمالية الغربية ، بل لتكريس هذه التبعية على نحو آخر ( ص 123 ) . ولذلك نفهم الحملة الشواء التي غاضها الكاتب ضد أنور عبد الملك الغالب بالخصوصية الشرقية وبهذا الغرب . فالعالم يرى أن هذه الخصوصية هي ثمرة موقف غربي أيديولوجي خالص ، والمهدف من إعلانها هو التمايز السوفييتي عن الغرب ، هو تكريس منهج اصلاحي في مواجهة المنهج الرأسمالي الثوري ( ص 207 ) . ومن التصف - حسب - رفض كل ما نتجته الحضارة الأوروبية والبحث عن معنى فكري ومهيج مختلف وتمايز تماماً لئلا يندلج الحضارة الأوروبية لإسهلات علمية تميز

بالشعول والكلية الموضوعية والتي يمكن التسلح بها لاكتشاف التنوع نفسه والخصوصية نفسها ، ( ص 44 ) . ولا ينبغي ما في هذه الملاحظة من وجهة داعية اقتضاها الخراط العالم في المنهج المتبنى إلى الغرب أصلاً وإلى الإنسانية امتداداً وتوسعاً .

لكن هذا الموقف رغم ذلك غير مريح خاصة وإن الدعوة إلى إبداع منهج دراسي يكون في الأن نفسه استلهاماً من مناهج الغرب واستيعاباً من التراث ليست دعوة فريدة بل هي متواترة لدى أكثر من باحث عربي تعرض إليهم محمود أمين العالم في كتابه . ووجود مثل هذا الطرح على الساحة اقتضاها التطور الحاصل في المستوى العلمي ، للعلوم الإنسانية ونتائج بحثونها ، بل اقتضاها أيضًا المنهج المعادي للعقلانية والأنسية في الغرب أي ذلك المنهج الذي أخضع العقلانية ونظرية التقدم ، معلماً الحضارة الغربية الحديثة إلى التلدد . ولذلك نجد أمين العالم يقبل بإمكانية وجود منهج حديث - دون التضريط في المنهج الجدل المعروف - بعيد النظر في النتائج التي توصل إليها العلم والحديث . فهو يقول : « وقد يكون من الطبعي بل المطلوب علمياً نقد ومراجعة الأسس المنهجية والمعرفية للعلوم الإجتماعية والنفسية والإقتصادية والفلسفية الإنسانية عامة نقداً ومراجعة متصلة في ضوء الخبرات العلمية والتجريبية والمكتشفات الجديدة ، لا تتحمل به هذه العلوم من مفاسم وعناصر أيديولوجية . بل أن تقوم بالأمر نفسه بالنسبة للعلوم الطبيعية كذلك ، بهدف ترسيخ وتعميق علميتها . » ( ص 249 ) .

وبهذا ينضج ما للاستيمولوجيا اليوم من دور في خلخلة القناعات ورفض السؤال باستمرار . وهو في الحقيقة لا يمثل نوعاً من الصعوبة لأولئك الذين ارتضوا إلى التنازع لتحصل عليها ووقفتوا دون

التطوير وإعادة النظر . ولا شيء أدل على نية التعصب لدى « العالم » فضلاً عن قبوله ، بإعطاء الأيستمولوجيا الدور الذي تستحق ، من إقراره بتعدد الكائنات في تناول قضية ما بالدرس ، خاصة إذا كانت الدراسة متعلقة بالفلسفة .

ولعل هذا الشيء جعل « العالم » يرفض اصطلاحية الأحكام ، حتى ولو صدرت عن معتبره مثلاً للمصطلح الذي الجدل وهو مرفوعة ، فهو يثير مسألتين أساسيتين تعليل على تصور حسين مرفوعة لنسطة الإنتاج السائد في العصر الوسيط قائلًا :

« هل نستطيع أن نعلم الحكم بسيادة نمط الإنتاج الإقطاعي في كل البلاد العربية الإسلامية طوال هذه المرحلة التاريخية ؟ وهل هذا الانقطاع الشرعي مرادف لنسطة الإنتاج الأسوي ؟ » ( ص 86 ) .

والغاية من طرح هاتين السؤاليين واضحة ، وهي البحث عن الدقة ونيل التسرع في إلقاء الأحكام ، لأن البت في قضية شاككة من طراز طبيعة المجتمع يقتضي دراسة ميدانية مستفيضة لا إحصائية على صحة المنهج المخلطن في البحث .

وهذا السعي إلى الدقة من لدن « العالم » تجده واضحاً عند اعتراضه على رأي ما ، فهو لا يبرح سريعاً إلى تحطيم وإثباته هو بقائه بخطر علمي مستملاً مثلاً عبارة « إلى أي حد ؟ » للتدليل على أن الأحكام لا يقدمها هو ذاته ليست إطلاقيه وإثباته هو اجتهد . ولعل عثرى الكتاب هذا ، لا يتبد منه صاحبه علمية في البحث فحسب ، بل تعليلاً لبيع مروجب استعماله والدقة المتوخاة في ضبط مسائل من المسائل تدخل في أيضاً تحت طائلة الزعرة التعليمية لأن المطررب دوما هو الوصول إلى القارىء للتأثير على قلبه وذهنه ، ولأن كان المنهج المنطوق به ، مهما كان ، ترفاً فكرياً ، ولذلك ، كثيراً ما كان الكتاب يلجأ إلى التصنيف حتى يسيط للقارىء القضايا المطروحة فهو ، عند

عرضه لحجج أنور عبد الملك في انكسار وجود أزمة في القضا العربي ، يصنفها ( أي الحجج ) إلى صنفين : « النوع الأول هو ما يمكن أن نسميه بالحجج الخطائية التاريخية ... أما النوع الثاني فيمكن أن نسميه بالحجج الوصفية » ( ص 196 ) . وعندما تكون التصنيفات التي يقدمها عسيرة على الفهم بطور الأضلة ليزيد التوضيح والتدليل على صحة رأيه ، من ذلك توضيحه مثلاً الفرق بين « التوفيق » و « التوفيقية » في عدم الأماحيد » و « الجامعة العربية » و « الانفتاح الاقتصادي » ، كما يضرب الأمثلة في مجال الفرق بين الغلانية .

وللإحاطة بين القاضى عبد الجبار والبالاسل الأشرى بالرغم من أن كليهما يبيع النيج المنطوق في المرحلة ( ص 314 ) . والذي يوضح هذا التحرى أيضاً التدقيق في « المصطلح » ، لأن أكثر المقاهيم تداولاً هي أكثرها حاجة إلى التوضيح والتعديد . ذلك أن التداول والإستعمال اليومي يفقد الكلمات أحياناً دلالتها الموضوعية المحددة ويجعلها بدلالات أيديولوجية مختلفة . » ( ص 119 ) .

#### 4- في المصطلح

إن هذا التنبيه المنهجي من جانب محمود أمين العالم يدل على الرغبة في أن يكون التواصل بين المرسل والمتلقى ممكناً . ولا شيء يضمن هذا التواصل أفضل من التحديد المسبق للمفاهيم . والمصطلحات المستعملة .

فقد توفيق أكثر من مرة ليحدد مفهومه بعينه في إطار تناوله قضية ما بالدرس . فقد استيقظت له لحظة أيديولوجية فعرها ( ص 35 ) . وعندما نه إلى الخطأ الذي يقع فيه الجبسالون والتقاد خصوصه بين الضمسون والموضوع الأول اضطر أن يفسرها كليها حتى يكون حكمه

بالخطأ مبرر . ولما كان تناول القضايا الساخنة يستوجب الحذر ، فقد بدأ « العالم » عند تفرقه بين الدين والفكر الدين والحركة القومية والفكر القومي إلى إلباح كل من هذه المقاهيم ( ص 132 ) . أما الفرق بين « التوفيق » و « التوفيقية » ، فقد نه إليه محطياً لكلا المفهومين حده . فهو يقول مثلاً : « المارق هو أن التوفيق يختار ويصمم بشكل واضح فكرياً وعلمياً على حين أن التوفيقية أيديولوجية تخفى بظاهر التوفيق بين طرفين حقيقة الإلتزام الدائم نحو طرف منها » ( ص 287 ) .

#### كـ بين التراث والتجديد

لعل تين فكر محمود أمين العالم ، في هذا الكتاب ، من قضية التراث والتجديد ، أمده ما يكون ، وذلك لطبيعة الكتاب ذاته إذ هو مجموع مقالات متنوعة ، فضلاً عن أن رأى الكاتب ميوبت بره هذه المقالات المتعددة ، وهي آراء من قبيل ، من قبيل الفعل حياً ومن قبل رد الفصل أحياناً . وكى يصل القارىء إلى تجميع رأى الكاتب هو مطالب بتلمس هذا الرأى في مظاهره عبر صفحات الكتاب كلها .

وبما يندو إلى التناى هو اختلاف النوعية التي عليها مقالات الكتاب لمعضها عرض نقدي لكسب في التراث والتجديد ، وبعضها الآخر استعراض لآراء الكتاب المتطوق ، وهي آراء معيضة في كثير من إنتاجه ، وبعضها الآخر عرض من العالم لآراءه الخاصة في التراث والنبهة ، وفيها جميعاً تعقب من الكتاب على الآراء المروضة إما بالنسبة أو بالنقض . وهذا التقيد تحليد معلم التصور النهوى في فكر العالم إذا هو تعقد في تحديد معالم للشرح النهوى المعرى صوماً . والطبيعة الخاصة لهذا الكتاب في مستوى البنية الداخلية ليست في النهاية سوى الجبسالون لينة خارجية هي بنية الفكر المعرى الراهن الباثم من خرج من مأزقه . وقضية التراث ، في

آخر التحليل ، هي جزء من للمركة الفكرية الأكبر ، للمركة بين « الواسع الزائف » و « الواسع الصحيح » بين الواسع الضباب والخاص والوسمى للموضوعي العلمى ، بين وهى التعلق بأوامه بونيوية والوسمى بفسروة السيطرة على قوتان واقضا المعرى فكربا وعلمياً أيضاً « ( ص 226 ) . وما دامت كذلك « فالوقت من التراث هو موقف سياسى علمى أو أصل الأقل يفضى إلى مواقف سياسية معينة ذات دلالة اجتماعية . . . . . » . وهذا هو بحثنا في الأيديولوجية للموقف من التراث . » ( ص 225 ) . لما يتوقع أنه دراسة أكاديمية للتراث المعرى في الحقل الفلسفى أو الألى أو الفكرى إذا هو في الحقيقة مرحلة أولى للبحث ، هي المرحلة العلمية وهى تقف عند الحدود الوصفية النظرية الخاصة للتراث في مختلف تجميعاته . ( ص 228 ) لكن الانتقال من عملية التحليل والوصف هذه إلى عملية التقييم والتوفيق ، تتلقنا مباشرة إلى أنقى الأيديولوجية . ( ص 225 ) وهذا التصنيف الثنائى للناظرين في التراث سوف نجد له تجسداً عملياً في الكتاب إذ هناك من له رأى في التراث ومشروع نهوى على ضوئه : زكى نجيب محمود وحسن حننى وأبور عبد الملك . وهناك من التصر على المرحلة العلمية دون الوصول الأيديولوجى التوفيقى كمبد الرحن بدوى الذى أشير إليه في الكتاب اشارات عابرة .

وبين أولئك هذا ، هناك من له رأى في التراث وليس له مشروع نهوى يبدل : محمد عابد الجابري وأدوين وعبد الله المعوى وحسين مرفوعة . وهناك من لا يسيط رأيه في التراث ، ولقد مشروعا بقديلاً حسب تقويم ضمنى ، لتوضيح السراهن : الأعوان المسلمون وعادان حسين والبشرى والقدان .

وتوزع هؤلاء المفكرين بين صنفين اثنين لم يسول الكتاب الصنف الثانى منها إلا دوراً

ضيقاً جداً، إنما يدل على غلبة البعد الأيديولوجي على الجهد العلمي في دراسة التراث في هذا الكتاب. وهذه هي الفكرة المحورية التي لتسور حوصفاً مقالات الكتاب كلها إلا وهي أن دراسة التراث ليست بأمران، برنة، وإنما هي تعكس موقع الفكر الطيفي من ناحية، وعلى التزامه الثقافي من ناحية ثانية، وهذا ما يفسر اختلاف الجيالي السواره عليه هذا الكتاب. ويمكن هذا الخطاب أساساً في طريقة العرض للآراء التي سوف تخضع للنقد، وفي التشرير الذي يقره المؤلف بدلاً مما هو مطروح. ولذلك سوف نهم أساساً بالتقديم الذي قام به محمد أمين العالم لآراء المفكرين الذين تناولوا قضية التراث بالدس أو أولئك الذين تصوروا صراحةً للفلسفة المصرية اللاحقة.

فدعوة زكي نجيب محمود إلى أن نأخذ من تراث الأقدمين ما نستطيع تطبيقه اليوم تطبيقاً عملياً، فيضاف إلى الطرائق الجديدة المستمدة (ص 12) إنما يعتبر موقفاً توفيقياً انتقائياً نفعياً. والذي جزم زكي نجيب محمود إلى هذا الاختيار كاستراتيجية الوضعي الذي لم يشأ أن يكون عدائياً عبداً وإنما أعطاه بُعداً خصوصية تراثية هو العمق السروحي والإيمان لكلمات العقلانية التي طرح عقلانية إجرائية تتميز بميثاقها الغربية وعن التوفيق النفعي الحالي لها، الأحادي الجانب (ص 317). وساجمل أمين العالم يقيم على هذا الطرح هو كونه أسلماً في كثير من البلاد العربية اليوم. يقول: «ألسنا نجد هذا الأمر جوهراً زائفاً في ممارسات كثير من البلدان العربية النشطة التي تصادف فيها مجاميراً وظيفياً تبريرياً النزعة التكنولوجية الإجرائية مع الدسوات السلبية المختلفة» (ص 317). وعلى عكس الموقف من زكي نجيب محمود، يقف أمين العالم من حسن حظي موقف الأكارب وذلك لجبهوده التجديدي والتضالي

يساري الإسلامي. ولا غرو أن نجد هذا الرضا عن حسن حنفى إذا كان مذهبهم للتراث يقترب جداً عما يقوله محمود أمين العالم، فهو يرى أن التراث هو إعادة تفسير التراث طبقاً لحاجات العصر (ص 76). ومادام الأمر كذلك فإن التراث والتجديد يستحيلان تكوين حركة جماهيرية شعبية وحزب ثوري يكون هو المحقق للثقافة الوطنية الموجهة لسلوك الجماهير وتنوير الأطر النظرية الموروثة طبقاً لطبيعة اللحظة والتاريخية. علم وأصول الدين، والسلي يعطى الجماهير الأسس النظرية المكونة التي تحدد تصوراتنا للكون. جدا يمكن الانتقال من الإصلاح إلى العظمة ومن إعادة التفسير إلى تأسيس العلم ومن الإصلاح النسي إلى التفسير الجبري. ولا يمكن أن يحقق هذا بالطريقة البرجوازية، ولو كانت وطنية، بل هو عمل لطيفة الطبقة العاملة لانه إعادة تفسير التاريخ من وجهة نظرها وبنا على مطالبها. والمتفوق جزء من الطبقة العاملة، فالعمل هو الممارسة العامة لكل فصل يتبدل إلى تغيير الواقع. (ص 77).

ومثل هذا الطرح الذي رضى أمين العالم منه في صومعه، إنما هو طرح يساري الإسلاميين أو من يسمحهم بالأسفوسين الجدد، وهم الذين يقولون أهمية للجانب المرقق ولا يقطعون الصلة مع الجماهير، صاحبة المصلحة في التغيير. ولعل هذا هو نقطة الاشتراك مع دعوة العالم. فرب أن أتور عبد الملك. باطرحاته الحليقة حول ربح المشرق وتغيير العالم قد جلبت نقمة العالم كاشدة ما تكون النقمة. ولذلك حظى، بالقط الأوفر من الاهتمام إذا قمنا بعملية إحصائية بسيطة. والذي يؤخذ عليه «العالم» عبد الملك هو أنه في تقويمه للتراث العربي الإسلامي، قد اكتشف هيمنة لازمته في طبع المؤلف سواء في المجال الاجتماعي بوجود الوحدة والتسليم أو في المجال العقائدي

بوجود المادية والروحية أو في المجال الفكري بوجود العقلانية والوجدانية. وهذا بالطبع التائيهي هو الذي ساد أيضاً على الصعيد السياسي بوجود الدولة المركزية، وهي نموذج الدولة في البلدان العربية مضمومة. وعلى ضوء هذا التحليل، يقدم عبد الملك مشروع النهوض الشرقي مركزاً على «القيام الثلاثية» أو القوى المحركة للمجتمعات المصرية والشرقية لتحقيق رسالته الحضارية والتاريخية. أما الجهة الوظيفية للحظة والعلم المركزية والأساس السياسي (ص 208).

وهذا التصور لطابع الحضارة الشرقية لا يستبعد الطابع الأوروبي فقط، وإنما بعينه. وهو حين ما يؤخذ عليه أمين العالم صاحبه لأن تصوره عن الغرب تصور إقصائي فضلاً عن كونه انتقائياً. وهو لا يرى في نزعة التمايز التي يدعو إليها عبد الملك إلا نوعاً من القومية الشوفينية المبينة رغم أنها تتخذ مظهراً علمياً من حيث المصطلح والمهيج. (ص 218) وعلمنا ننظر في موقف «العالم» من الدين درسوا التراث دون أن يقدموا مشروعاً بديلاً عن الواقع، تلصق أن العالم قد أتى على جمهورهم العلمي ولك أن شاطر الجمهور مذهبه لقد حدد مواطن الاختلاف مع البعض الآخر سواء في مستوى النهج المطبق أو في مستوى النتائج المتوصل إليها. قد أعاد الجابري مثلاً على ما دعه بالأيديولوجية الشوفينية للمصرية، عندما رآه يقسم الفلسفة الإسلامية إلى عقليتين: عقلية شرقية وعقلية غربية، الأولى فارادية سبئية صوفية والثانية رشدية واقعية. لذلك تسامد العالم، وإلى أي حد يمكن القول بهذا الفصيل الحاسم بين الفكر الإسلامي في المشرق والفكر الإسلامي في المغرب؟ لا توجد في هذا التقسيم اللشريقي للتراث الذي يقول به الجابري تسوياً في اللاأرثية في تحديد وتحليل الظواهر أو نوعاً من التعميم

التجريدي في تفسير الظواهر؟ (ص 75). والذي لفت انتباه «العالم» و«الجابري» و«نحن» والتراث، و«الجابري» بنظرية طريقة في شأن ضرب الفلسفة العقلية في الإسلام فهو يقول: «إن الفكرة العقلية لا ينبغي أن تمزج إلى الغزالي بسبب كتابه «عالمات الفلسفة» وإنما إلى ابن سينا الذي أكد أكبر مكرس للفكر الغربي الحديث الخرافي في الإسلام.» (ص 75)

وإذا كان اعتراض «العالم» على أنونس لمعادته الماركسية، فإن اعتراضه على المروى يعود إلى تقي الماركسية والدعوة إليها ولكن بشكل مثالي وهذا التقي للماركسية كما يرى المروى لا يتم إلا بعد أن نقطع نحن العرب مع تراثنا الفكري القديم: «إن أبحاث الفكر السلي من عبقنا الثقافي يستلزم منا كثيراً من التواضع والرضا بأن تتميز عن الغير ببرائتنا فقط لا بخصون ما نقول. وبم معترض يقول: «سكنون حينئذ نفلتنا تامة لثقافة الغير وبعيد الإثا المروى بخصم. ولكن... إذا كان هذا هو طريق الخلاص، تؤدي بذلك ثمن سببنا الطويل وتقهقرنا للتواضع والتابعنا (سببنا) الماركسية قد أهدانا لمتنا باعنا للقيمة الثقافية الفارغة لقد أضرنا طويلاً، واتجنا قليلاً. (ص 16). وعند الحسم مع الماضي، تقوم نخبة مثقفة عربية تمهد السبل بدعواها للرحلة العلمية من الماركسية بدد القائمة الأساس الموضوعي الذي لها. (ص 66). ولعل في الإشارة السابقة إلى كون الفكر العربي المعاصر انعكاساً للفكر الأوروبي ما يؤيد هذه الدعوة إلى الانفلات الكلي من الأصل

والانخراط في الحضارة الغربية كلياً. وإذا كان اهتمام المروى منصباً أساساً على الفكر العربي الحديث فإن اهتمام حسين مروة قد تركز على القديم وبالذات على العصر الوسيط. وكتابه «النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية» وعده «العالم» بموضوعة كاملة... كما

يقول - ملحمة فكرية تاريخية في حياة الفكر العربي الحديث ، وهي ملحمة تاريخية ( ص 82 ) . ولقد عرض أمين العالم هذا الكتاب بتفصيل جم وقدم بعض الملاحظات المنهجية عليه وهي ملاحظات لا تضع المنهج موضع سؤال ، لكنها تتنقل من ميدان الدقة والتثبت خاصة في ما يتعلق بنمط الإنتاج العربي السائد - أو التوفيق بين العقل والنقل أو بقلبه وأصوله لما لها من أهمية في الصراع الفكري الفلسفي . وهكذا يتضح أن الأربعة المذكورين يتعمقون في مجملهم إلى الفكر العقلان والجدل ، لكنهم يتفلسفون في تسويقهم هذا الفكر . ولذلك لا نلصق من جانب العالم خدعة في التعامل معهم ، كما وجدناهم في تعامله مع زكي نجيب محمود أو أنور عبد الحليم .

ولئن كان من عرضنا إليهم سابقاً يتناولون - على الساحة الفكرية العربية - وجوداً في الحرفة فإن الذين قدموا مشاريع مبهمة دون أن يكون لهم درس عميق للتراث ، ليسوا أقل شأناً خاصة إذا كانوا على مستوى الرأي العام مسموحي الكلمة بشأن الإسلاميين المجدد أو الاسلاميين المتحصبين . ولقد عرض العالم هذه التيارات الفكرية تارة بشكل مستقل وتارة في إطار تفويم التجربة الناصرية وتارة أخرى في إطار عرض آراء الاسلاميين المجدد أو اليسار الاسلامي في النهضة للزمزم يتلواهم .

نفسى شأن والأخوان المسلمين ، والجماعات الإسلامية الأخرى يرى أمين العالم أن ليس في خطابهم الأيديولوجي أي تجديد لفكر الاسلامي أو أي اجتهاد أخلاق في أمر من أموره . . . إنه رفض انفعالي للوالم ، حل أنه يبر شك يعبر من رفض التمسك والهدونية والفقر والنسق الغربي البليد المستنز ومساسات التبعية وموافقة والتسليم . ولكنه رفض سلبى طوباوى يعبر عن نفسه بالفارملة



والاعتزال بتشكيل الجوامع الخالفة الفيقية المتعالية أو بالمهجرة من المجتمع أو داخل المجتمع نفسه أو بالعنف الفردي ، فضلاً عن سيادة روح الغلة التبوية المتصبة التي تنكب روح الجماعة والشورى والإجهاد بأرأى ، ( ص 267 ) . أما الاسلاميون المجدد ، وعظهم عادل حسين والبشرى ، فإنهم يؤكدون على الطابع الاستغلال في بناء النهضة ، وهذا الاستغلال يتم عن الحرب اشتراكيًا أو رأسماليًا ، لكن الأشكال ، حسب « العالم » يكمن في تحديد نوعية السلطة المقترحة التي ستريه البنية الاقتصادية المستقلة . وما دامت هذه البنية الاقتصادية المقترحة تستمد نطها الاستهلاكي من منطق الحفارى ، فإن السؤال الذي يطرح هو ما مدى استقلالية النمط الرأسمالي الداخلى من النظام الدول لتقسيم العمل ، وهل بالإمكان القيام بتبئية في غير ظل التبعية المباشرة لهذا النظام ، بالتالى تبئية هامشية مشوهة تابعة ؟ أما « العالم » الأخير فقد خصه أمين العالم بقد خاص في إطار تدوة عقدت حوله في العام 1979 في باريس . فهو يرى أن تشكيل الجوامع والمؤتمرات الشعبية البلية الى تضم ختلف الفئات الشعبية بغير تمييز ، قد يتضمن المفهوم النظرى لتدوير القواوق بين الطبقات وحسم الصراع الطبقي سلمياً . ( ص 143 ) . كما إنه يؤخذ « الكتاب الأخير » على المستنصر الحسنى من الحزبية والمصانير الوضعية والجلال التباية باعتبار أن لا سيلا واحدا

لتحقيق الديمقراطية وإنسا الوسائل والأساليب متنوعة يتنوع الميلاسات وعلاقات القوى في هذا البلد أو ذاك . ( ص 145 ) . وعلى هذا الأساس يؤكد ضرورة حق الاختلاف والتعاود البناء بين التنظيمات سواء تعلق بالفكر الوسطى أو الاجتماعى أو القومى . وقد كرر في مدخله هذا الحق مراراً لما للتجربة الناصرية في إطار الاتحاد الاشتراكي من شب مع ما يدعو اليه القادى من ضرورة الإنصهار في بوتقة النضال والمؤتمرات الشعبية إنصهاراً كلياً .

وبعد هذا العرض الموجز والمخل لسائر الآراء حول الفكر الحديث ، يفرض البحث عن رأى أمين العالم بشأن التراث والتجديد نفسه . فهو قد رفض الانتقائية بمفهوم زكى نجيب عمود والخصومة بمفهوم أنور عبد الملك والثقافية المركبة بمفهوم العروى والاستقلالية عن الغرب والأخذ من التراث بفهم الاسلاميين المجدد لها هو البديل من ذلك كله ؟ أنه النضال الجماهيري بالمكتفين بالتدوين يقول : « إن طريق الثورة الاجتماعية طريق التحرر والاشتراكية والوحدة القومية الديمقراطية والثورة الثقافية وطريق الأصالة وطريق الخصومة وهو كذلك طريق المصرية والتحديث . » ( ص 69 ) . لكن هذا الكلام الموجز ذا الوجهة الخاطبة قد يحتاج مزيداً من التدقيق يقدمه الكاتب منذ الصفحات الأولى من كتابه عندما يقول : « الموقف من التراث ، لا ينبغي أن يكون موقف الإحياء السلبى ، أو موقف الإستراد البليد ، فضلاً عن أنه لا ينبغي أن يكون موقف الرضف المطلق أو الانتقائية الضيقة إما بنفى أن يكون موقف النقد التاريخى الشامل ، الذى يبنى التراث له ، بكل انتقاء ، ويتخذ صفات تاريخياً لنا ، لا مجرد أداة لاعتدائنا في طرائق العيش ، أنه الوعى النفسى التراث معال فيها

متصارعة في حياة الناس . . . وأن تنبع هذا الوعى للناس جميعاً : لا : فحسب ، وإنما بتقييمها نقدياً ، نقدياً بمختلف وسائل الإعلام والتعليق والفتاة » ( ص 19 ) .

على أن القول برفض الانتقائية في التراث قد يبدو مجرد شعار لا يتجفع عند الممارسة للتلطيف . وقد وقع أمين العالم فعلاً في التناقض أكثر من مرة إذ أدخل بهذا الجيداً . ففى إطار حديثه عن كيفية مواجهة الثقافة الإمبريالية الصهيونية ، قال : « وإمّا نواجه الثقافة الإمبريالية الصهيونية بتقافة تنطق بلغة التراث العربى الاسلامى الأصيل العظيم . وبكل ما يتجسد به من قيم العقلانية والاستنارة والإبداع والخلق وروح النقد والإجتهد والتجسد . » ( ص 106 ) . ليس في هذا الكلام ما يعبر عن انتقائية واضحة ، بل هو نفسه في مجال آخر فهو يقول بشأن الإسلام الذى يمثل مصدراً أساسياً من مصادر الثقافة : إن هناك إسلاماً تسوده العقلانية وإسلاماً تسوده الشعوة الصورية إسلاماً يستعمل لتكريس البنية الرأسمالية الكبريعة التابعة اقتصادياً ، والإستبداد سياسياً وإسلاماً مستنيراً تعشيه روح الإجهاد والعقلانية والديموقراطية والمعادلة الاجتماعية . » ( ص 132 ) .

لكن الأمر لا يفت عند حدوده التناقض الداخلى هذا ، بل يتعمد إلى الانتصار على رفع شعار دون تحديد للكيهية التي بها يقع تفيد هذا النضال . فلا يفتى القول بـ : « إن التراث كله تراثنا ، فلنحسن إدراكه واستيعابه واستلهامه وكشف حقائقه بطريقة نقدية تاريخية . » ( ص 68 ) . وإمّا الواجب ذكر كيف يتم ذلك . ولعل الانتصار على الشعار هو الذى يوقع في التناقض كما سبق أن وضحت . والتناقض في الحقيقة واقع على هذه الإحتراف بالانتقاء بين عملياً موجود سواء من جانب النهويين القدمين أو السابقين على حد السواء . ولذلك قد

● القائمة: ٨٥ العدد ● ١ ذو الحجة ١٤٠٨ هـ ● ١٥ يوليو ١٩٨٨ م

وغير الأسبوعية . ( ص 126 )  
لكن المظان المتعددة التي وجهت  
إلى التجربة السوفيتية ما كانت  
تكون دون أثر في نفس أمين  
العام .

فمتعلما عرض بالتفد  
و للكتاب الأخضر ، ولا همتاته  
التجارب الحزبية  
باليوروقراطية - و الكتاب  
الأخضر ، في هذا المجال  
لا يميز بين حزب وآخر - اضطر  
إلى تأييد هذه النقطة دون ذكر  
تجربة الاتحاد السوفيتي مثلا .  
فهو يقول : « وتشمل هذه  
الاعطال أساسا في وصاية هذه  
التشكيلات الحزبية والمجالس  
النابية على حركة الجماهير  
وفرض إدارتها البيروقراطية  
فهذا تصعب هذه الأحزاب  
والمجالس - حتى أكثرها تميرا  
عن إرادة الجماهير ومصلحتها -  
بجهد أدوات للسيطرة السياسية  
والاجتماعية والفكرية . ( ص  
144 ) . وإن لا يكون هناك  
اعتصاف بالاصطلاح الممكن  
حصولا من تجربة ما من التجارب  
سوفت بعد من العملية تطلق  
عليه الأيديولوجيا التبريرية أيضا  
طغيان .

ولعل ما يشير للدشنة هو  
التصار أمين العام ، عند الكلام  
عن الاشتراكية في بلدان شرقي  
أوروبا مع إهمال الصين التي نقل  
تجربة مفاديرة إلى الاشتراكية  
الطيفية . لكن هذا الإندعاش  
سرعان ما يتبدد عندما نعرض في  
مرحلتين من الكتاب إلى نقد  
عمود حسين ود . أنور عبد  
الملك . وكلاهما يتمنى إلى نفس  
الانجاء وهو الانجاء الماوى في  
الاشتراكية . فيخصوص عمود  
حسين يقول ( العالم ) : « يتجنى  
علما ويتنازع على حقيقة الدور  
الذي يقوم به الاتحاد السوفيتي في  
مساندة الثورات الوطنية  
والديموقراطية ، كما يتجنى على  
حقيقة ثورة يوليو ، ويسمى  
تفسير كثير من حقائقها . أنه  
ينظر إلى أحداثها من خلال  
مفاهيم مجردة غامضة تعجز عن  
رؤية الصراع الاجتماعي الخي  
وحركته التاريخية » ( ص 28 ) .  
ومعروف أن عمود حسين هو

اسم مستعار لمفكرين ماركسيين  
من مصر ، كتابا اثر خروجهما من  
السجن كتابا ضخما سمياه  
الصراع الطبقي في مصر من  
1945 إلى 1968 ولقد نهجا فيه نهجا  
ماويا ماعاديا للسوفييات ، أما أنور  
عبد الملك فقد اهتم أمين العام  
بأن ذكره ويكاد يكون ترددا  
لسياسة وفلسفة ما وتسى تونغ  
وعاصمة ألبان مرحلة الثورة  
الثقافية ، بل أن شعار ربيع  
الشرق التي ستهزم ربيع الغرب  
هو شعاره الذي يتخذ منه د .  
عبد الملك عنوان كتابه « ربيع  
الشرق » والتعبير الرسمى  
لشروعها الجماهيرى كله .  
( ص 217 . 218 ) .

ولعلنا بهذا العداء للأكار  
ماوتسى تونغ ، نبالغ اذا قلنا  
بأننا نتبنى صراعا أجنيبا نحاول  
استقاظه على واقعنا العربى  
استقاطا . وإذا كان من دور إيمان  
لعلم المفكرين في التراث اليوم ،  
فهو محاولة إيجاد تصور خصوصى  
لأفاق المستقبل لا يقطع مع الحوية  
ولا مع الأخلاق ، ولكنه يقطع  
لا محالة مع الدوهادية السلفية  
والدوهادية الأجنبية .

وإذا كان لابد من منح إنسان  
في البحث ، لملابج تطويعه  
لواقع والى إلى استنباطه منه .  
صحيح أن جوهر النظرية  
الماركسية ، كما يذكر بلنك أمين  
العالم د . أنور عبد الملك ، هو  
منهج عام لكشف الخصائص  
العصية في كل مجال عيى » ( ص  
28 ) لكن هذا المنهج النظرى قد  
دخلته معطيات . جليلية هي  
معطيات تشيطنين ، وهي من  
شأنها إن تعدل النظرية تصديلا  
بشائى الواقع المعين الجديد .  
ولعل في استعمال نتائج العلوم  
الاستاتية الحديثة في دراسة الفكر  
العربى بعيدا عن الاستقاصات  
الأيديولوجية ، ما يمكن من  
تصور امثل هذا الفكر ، وإن بدا  
مثل هذا المنهج لأمين العام تقليدا  
وسيدا ولأن في منهج هذا أركان  
وعيد الكبير الخطيى اللادين  
يدعوان إلى حاكمية استمولوجية  
لنمات لا إلى حاكمية أيديولوجية  
عالم ما يمكن أن يسمه بتحقيق مثل  
هذا الهدف .

## الحاح الجسد المتهتك

قصص : محمد عبد السلام العمري

نقد وتحليل : مصطفى عبد الغنى

لا نحتاج إلى جهد كبير لنذكر  
طبيعة الرؤية في أي عمل قصصى  
جديد ، فإذا كان القصص في رحلة  
من وحدهاته يكرر نظام المعاني  
المحورى في بقية الوحدات ، فله  
يكفى التوقف أمام قصة واحدة ،  
لنذكر ، بمد وضعها في سياقها  
الفكرى الفنى ، أن الرؤية لدى  
الكاتب ، أي كاتب ، لا تتغير  
مع مرور الوقت .

التمسك - لا التغير - يكون  
ديدن الكاتب في عمله الفنى  
كله .

وخروجنا من الإجمال إلى  
التفصيل ، فإن قصة ( الحاح  
الجسد المتهتك ) - ، وهي القصة  
التي تأخذ منها مجموعة محمد عبد  
السلام العمري اسمها . . هذه  
قصة ، يمكن إقامة السياق بينها  
وبين ثبوتها ، لنسردك ، أنها  
يمكن ، أن تفسل ، الدلالة  
الوحيدة لدى الكاتب ، كما يمكن  
أن تفسل ، بالثبوتية ، الدلالة  
الوحيدة لدى جيله كله .

القصة وحدها يمكن أن تعبر  
عن سيالقات فكرية وأسلوبية  
كاملة .

والقصة هنا ، هي ، ( الحاح  
الجسد المتهتك ) ، تمكس مرتبات  
علما كلاما حاشية القاص ( بين  
عامى ٦٧/١٩٧٣ ) ، وهو عالم  
مثل شرعية حاسة من عالم  
السينات في مصر ، هذا العبد  
الذى شهد تحذير الأدب الواقعى  
من الآن ، قبل ٧٧ ، ثم شهد  
كوايس هزيمة ٦٧ ( ليس نكسة  
فهذا المفهوم خاطئ ) ( ص 28 )  
المعاصرة ) ، كما أن هذا الطبد

شهد التجلر في مفهوم الذات  
للرجة الاجترار والولم في محاولة  
للخروج من اطار هذه الهزيمة  
وتجاوزها .

وباختصار ، هذه هي الفترة  
التي شهدت الحزن السرسدى  
الذى لا يخلو من عزم تحبط وحزم  
مرهون بشروط خارجية ، ومن  
هنا ، تكونت مفردات هذا العالم  
( الموجودى ) من جملة رموز  
بحال القاص رسمها خلال قصة  
واحدة ، وتأثرها خلال عملة  
القصصى كله ، على مفردات  
ترسم بضمير المتكلم ( انظر دالة  
الاعتراف ) وبخيالات غامضة  
( انظر دالة الأسلوب ) ، فإذا  
بدأ أمام هذه الكلمات :

( عربية مجزرة في احشائي ،  
تفضتات دوحان ، تتدلق على  
الزورن الوسيطى دمال الأرض  
ومستعقباتها الاسنة ذات الرائحة  
العفنة واكرام قدامتها رقبائها  
لتسرس المرن الولود الساد  
لشلال الشمس يتسرعون في  
ما تبقى من ابخرة مائية في عظامى  
الحشة ، قدامى تغوصان في بركة  
كبيرة طبها صمغ الرقى مشرب  
بصحرس شمس خط  
الاستواء .. ) ( ص ١٠٨ .

وقل هذا العالم الموجودى ،  
الحزين ، لا يبقى على الجسد  
الملك غير أن أن ينظر إلى بعيد  
يصرخ ، يحاول إلى أن يبلغ مسألة  
المضى إلى الغير . والغير هنا يبدو  
في الصديق أو في الأناشى ،  
فالصديق والانى ، كلامها ،  
رمز واحد للخلاص من هذا

العالم الذي يختلف ذلك الجسد  
لذلك ، الروح .

ومن هنا ، فإن الإلحاح خلال  
هذا العالم ، ليس غير الإلحاح  
للبحث حيثما من صوت قريب  
يقذف إليه بطلون النجاة ، يزعجه  
جسديا من هذا الكليوس ، يزعجه  
الكليوس ، أو نفسيا من غلواه  
الجسد للملك ، فبالقاصص /  
الكتاب يحيا تجربة وجودية فاسية  
على وجدانه تشكل عناصرها كما  
سنرى جملة مفردات : كالطفل ،  
القرية ، الحزن ، الظهيرة .  
على غير ذلك مما يرسم بعد تركيب  
هذه المفردات حالة حادة كرسب  
إخلاص منها إلا بالحلم ، الحب  
الأنساني في أسنى درجاته .

الحلم هنا ليس غير حلم نيل  
يسمى إلى تمييز المبرسات  
المسلوية من الفؤاد وراء الشروق  
الذي لا يشترق بعد . وخلف  
رسم البد المجهول .

الإلحاح هنا لا يتخذ شكل  
الرغبة الجسدية / الشبق ،  
فالتعاون الجرد قد يورث بذلك  
المحاسن ، كسأ أن أخلاف  
المجموعة التي جهد الرسام -  
مصطفى حسين - أن يلهم عليها  
أطار جسد فاره يعطي الرغبة .  
قد يوحى - أكثر - بذلك ، غير  
أما سرجمته لفصاة واحدة من  
قصص المجموعة تجرّم بفسير  
ذلك .

الإلحاح يتخذ - إذن - شكل  
الرغبة النفسية الملحة للمخرج  
من كسر (سيوف) في لحافته  
المجمعة أبداً في صورة العذاب  
للثلم : الملغم ، القلق ، التوق  
للنجاة . . إلى غير ذلك مما يتباب  
لحظة سيوف التصدع ، وما يحول  
دلالة الإلحاح إلى الرغبة في  
الخروج من ربقة الواقع المر ،  
وهذه الرغبة الحادة لاتتأخر إنما  
تتخذ مسارب عديدة في مسارب  
التفصيص سواء برؤية مبرهيات  
الطريق حوله يعمون سنوده ،  
أو بتفاهة المصور الوسطى  
(لاحظ عمق الرمز) وقادتها  
التي تسد الطريق أمامه ،  
أو حتى ، بالسعود ، وإيثار  
(الاسترجاع) عوجاته القصيرة  
السريعة حين يتلمس الصديق  
العائب في هذه اللحظة المتعبة

وبرك الطين . . وما إلى ذلك من  
المفردات التي تحتاج إلى دراسة  
أسلوبية أخرى . لنقرأ الكلمات  
الدائمة ، ونحن في ( تجوى  
الذات ) ، يعلو الصوت  
البيد :

( أين أنت الآن يا صديقي ؟  
هل عندك الآن فكرة عما أعنيه ؟  
آت اليك أت . هانذا أرفع ساق  
لأخي الرحلة لتسبب لأصل اليك  
في مأواك . . في حاجة أنا اليك  
بل ورغبي في الاحتياج اليك الآن  
ملحة . أمه اليك يدى لتدفع  
فيها ما يحسن على مقاسمة  
النكوص ، لا روى متطلبات  
الجسد للملك . . لا أقدم الصمغ  
الذي يزداد قوة عندما يحس يائي  
على وشك أن أقصد حزنون  
مقاوم . . لاني أحب ثلثية أن  
أستحق ذاك في مقاومتي ليرك الطين  
لا عوض وقاسم . ) ( ص  
٢٠٢ )

وتسبح دائرة البحث عن قوة  
المقاومة التكوّن ، وتزداد رغبة  
البحث عن زاد يحول دون الهبوط  
إلى القاص ، فيعلم هذا في  
الآن / الصديقية ، والآن /  
الآن ، ليهب ذلك برق الحياة  
من هذا العالم القائم أو صدق  
الرغبة للخروج من الدائرة  
المحصنة ، ومن هنا ، فإن صوت  
كعب حذاء الآن / الرمز /  
الكعب العالي ، الماضي في  
صمت الرصيف يجتر إلهامها  
مرتقيا موجيا يمت فيه الرغبة  
والتوق إليها ، فده الإخلاص ،  
حتى لو احتفى هذا الصوت ،  
لنظل خيال اللحظة الماضية  
يداعب عقل القاص ، ويثبت  
فيه أحلام الإخلاص .

وهذا الصوت وما يبعثه في  
الخيال يظل ( معادلا موضوعيا )  
للرغبة في النجاة ، هي رغبة  
ترتبط - طبعيا - بدرجة  
الحلق ، عقل الحلم واستعداده ،  
والعيش في ، فالهلم ، يظل -  
حتى بعد تلاشي - الأمر الوحيد  
الذي يجب الإنسان الطموح  
والدخول للاستمرار في المقاومة ،  
والجسموح إلى تجاوز اللحظة  
الحاضرة : نسمع الترجيع :  
.. نرى تسنى أبداً انذاني

تدعة متفرقة لها إيقاعها للعين  
المرتبط بالحظة رغبة الحلق .

أن القاص هنا يستمد من  
أصوات الحاضر ، أو حتى صرير  
الماضي قوة يحول بها الخروج من  
قبضة اللحظة والاتصالات من  
جودها .

وقد يكون متأكد أن هذا  
الحلم لا يمدون أن يكون بحثا من  
قطعة سوداء في ظلام الحجرية  
الغامم ، ومع ذلك ، فإن قوة  
( المدح ) الداخلية في الإنسان  
تحول بينه وبين مظارة هذا  
المخلوق ، ففي البحث عن شيء  
ما غير من الجهد ،  
البحث والسعي إليه يماوى  
المعمل والأمل إلى الإخلاص  
والصمت والأطشاش اليه  
يمثل معنى الموت والسكون  
اليه .

واذن ، فإن الإيقاع المتصارع  
للكعب للتهدى على أسفلت  
الرصيف يعطى في حركة الحلم  
ويكتف ، وفي لحظة تلاشيها  
يصل الابهام بالقاص مبهمة  
فيستعيد ليبدأ الدخول - من  
جديد - في دائرة الأتلاش ، فكما  
ابتهت هذا الصوت أو تلاشى ،  
وكثيرا ما يتعدى أو يتلاشى ؛  
يزداد الإلحاح ، وتزداد الرغبة في  
الركون إلى صوت جديد .

ولأن اللوحة سيريالية ، فإن  
خيوط الألوان تتسرب لتزيد  
اللامع وتمتعها . . فالرسام -  
أو القاص - في سيرموه برباعة  
واقترار ، وعلى سبيل المثال ،  
فنحن في أول اللوحة ( أو  
القصة ) نلاحظ أن القاص يشكو  
من ( كشكتات حادة في بطنه )  
وتتحول مع مضي الوقت وابتعاد  
الأصوات واقتربا إلى شيء أشبه  
( بقرصان ) أقصد تزيد من درجة  
الإلحاح الذي يعمد ، بالتيمة  
على يزيد درجة الألم ، وهو ألم ،  
مثل كل منحن وحيد ، يستعذبه  
به بعيدا عن الآخرين ، فالحزن  
هنا يتخذ معنى آخر غام ، معنى  
يختلف عن حزن الآخرين ،  
ويعود ترجيعا لصوت :

.. - القرصات تعمر في  
بطني ، تخلست بطني فزادت  
القرصات وعندما خرجت من

المعمل دون أن أحكي عن هذا  
الشيء السلي يولي في يسألني  
أحد ، فارتجت جدا لتلك النتيجة  
( ١٠٦ )

وعلى هذا النحو ، تحث كل  
الأصوات إلا صوتا واحدا ،  
هو ، الإلحاح ، بقصد البحث  
عن الحلم الضائع ، الفردوس  
المفقود ، ويتحول الإلحاح بعد  
فترة إلى صراخ لا يلبث أن يفقد  
إثره لأنه يمتد في عمق بئر مهجور  
يصل إلى العدم .

ولأن الفنان ضد العدم ،  
وضد الركون إلى اليأس ؛ يحول  
رد الفعل بطي القصور الذاتي ،  
فلا يجد أمامه غير استعادة الإلحاح  
من جديد في هذا العالم الذي  
تحول إلى صورة وجودية مثل التي  
سبق وأن ألقيناها .

١ - ( عريضة مجزرة في  
أشحاتي ، تفشيتات وحنان ،  
تندفق على رأسي ، التربة نفاضة  
حضير القرون الوسطى دمايل  
الأرض ومستقماتها . . )

٢ - ( صرخت على  
صديقي الذي رأيته من بعيد أن  
يأتى إلى ولكنني لم أسمعني كان  
واقفا ، قلت بأصلي صرور  
ياصديقي ، ألتفت نصالي إلى  
بسرعة فانا في احتياج اليك ،  
لكنني لم أسمعني . . )

٣ - صرخت .. يا صديقي  
في احتياج اليك .. مدني يد  
العنود . هات لي عصا  
الحياة .. انظر إليها .. أبعث  
عنها بين الألاف .. تجرى عيون  
الكثيرة إلى الأمام . . . . .

٤ - صرحت بكل ما أوتيت من  
قوة ولكن كانت صرخاتي تنصع  
في الزحام ( صص ١٠٨ /  
١٠٩ )

٥ - عريضة مجزرة في  
أشحاتي ، تفشيتات وحنان ،  
تندفق على رأسي التربة نفاضة  
حضير القرون الوسطى دمايل  
الأرض ومستقماتها



وهل هذا النحو ، فإن الخروج من القصة سياق يقين علاقة جلية مع القصص الأخرى يصل بنا إلى الدلالة البعيدة ففي قصة ( ذات الجاد ) نلتقي بصورت الغربية بين الإصداق ، في ( وليمه تكشف ) الا فائدة من شيء في هذا الكون المجنون ، وفي ( لماذا لا يكون أنا ) عند احساس اللا جدوى في السبعث من الذات ، وفي ( لا يتظر ) عند مسألة البحث من السراب ، وفي ( المفقود ) نجسنا أمام المفقود في زخم الحدية ، وفي ( صحائف ارث المقدسة ) نعال عن اكتشاف لحظة حيث العادات أما في قصة ( نقطة سوداء ) فنحن أمام النقط التي تتحول إلى نقاط بيزنجر بها هذا العالم حولنا وفي ( زمن الأيام الباردة ) فنحن أمام تحكم الملك النشاج من جشع الإنسان وطعمه .

يُدهِ انتا هنا لا يد وأن نشر إلى إشارة قد تبدو هائرة ، غير أنها تنكسب في سيالها العام ، تنكسب دلالة صامدة ، وهي ، أن القاص ، وإن بدا بحكم البناء الفكري والضمائني ينتمي إلى جيل الستينات ، بكل ما في هذا العالم من جرد ووجودية قافة ، وبحكم هذه المفردات والعوامل التي لا نستطيع معها إلا تعميق هذا المعنى ، فأن في هذه ( الحيلة ) ما يشير إلى إنه يختلف عنهم .

جيل الستينات يجعل قنرا هلالا من الحزن والتشاؤم أما الجيل التالي - السبعينات والسبعينات - زاد إلى تجرية الغربية في هذا المجتمع ارادة الفعل الإيجابي .

وإذا كان الأحياء قد نال كثيراً من محمل الستينات فإن الدخيل الإيجابي هنا حال بين الجيل التالي وبين الركون إلى هذه الحالة وما يمتنا هنا أن القاص يستخدم ( كل ) مفردات جيل الستينات ، وخاصة ، أن هذه المجموعة تنتمي - زمنياً - إلى هذه الفترة الكليانية من تاريخنا

حقب هزبة ٦٧ مباشرة ، ومع ذلك ، لا نعلم رد الفعل الإيجابي بشكل ما .

القاص يطلق بصياحه في هذا البشر المهجور ، لكنه يصبح السمع ، في الوقت نفسه ، إلى خارج البحر وما ينتمي إليه من يقوى لديه الرغبة الخفية في الافلاخ عن ذلك .

والقاص يجهد طويلاً ليحس حاله الخفية التي يعيش فيها ، لكنه ، وسط كل الأحياء الذي يحياه ، لا يعدم هذا الأحياء للخروج من دائرة البشر للمعوية .

وإذا كان هذا الفعل الإيجابي يصعب أن نعلم خيوطه الخفيفة المتناثرة في نسج المجموعة ، فاته يتأكد شاماً في تلك اللحظة التي نقل فيها بفكرة شعرية كاملة لشكبير ، ونحن مضطرون إلى البتات هذه الفقرة على طولها لتأكيد الإشارة التي توقفتنا عندها :

لعلكم نلتزم أن متى قد برد واعتدل مزاجي فلم أزل لها قديمتم من أسامة . . . فاستدتم تدوسون صبري بالذمكم ولكن تذكروا أي منذ اللحظة ساروت لا صل حالي فتروني قويا هشوما لن أعود إلى التماس معكم يوم كان مزاجي أملس كالزيت الثامن ناهيا كزعب الطير فقدت لديكم الرمية والأقدام فهي خسريرة لا ذهلبها المتكسر الا لأصحاب الأتفة والكبرياء .

وعود إلى المجموعة ، نترك ، أن هذا العالم تتمتع فيه الأصوات ، الأصوات المتناثرة الكثيرة في القصة الواحدة ، والأصوات المتناثرة الكثيرة في بقية القصص ، المتناثرة الكثيرة في القصة الواحدة ، والأصوات المتناثرة الكثيرة في بقية القصص ، خارج المجموعة مما يوحى به الشخصيات الفنية ، فإذا علوفنا النظر بتؤدة وفي موضع السباق الجزئي - أو حتى العام - سندرك أن تعدد الأصوات في

هذا العمل يجعل ( رمونية ) تطلق، خسا واحداً ، هو نحن ضياع طفل الغربة/ الرمز في طول الدنية/ الرمز ، يكون حاصل البحث عن الذات المفقودة في هذا الحضم اللامباني هو الصياح الذي يساوي هذا الأحياء ويفسره .

والانح هنا يعمل معنى انتاذ هذا الجسد المثلث ولان الرؤية تصب في الشكل وتخرج فيه حتى ليصعب الفصل بينها ، فان خيوط التميز الفني تكمل دائرة الرؤية وتممها . ومع هذا أنتنا كارأينا هذا يمتلأ في الرمز الموحى ، كذلك يتخلل في عديد من الظواهر الفنية سواء في موجبات الاسترجاع ودرجات المرونة للقصص من حسمها ( الأسلوب ) ثم تبعه ( الفونجاز ) المتوازي ) ودلائله وما إلى ذلك .

إن الرؤية التي يحاول القاص إصافها لنا يخلق شديداً في التي تخلف ( حالية ) الاسترجاع والباري ، وهو استرجاع لا يأخذ - كما هو الحال في أغلب القصص القصيرة اليوم - موجبة واحدة ، وإنما يأخذ شكل موجبات تصيرية جدا ، كثيرة جدا ، دائرة دائما ، إلى موسيل واحد ، يتمثل ، في هذا السابغ ، المتوازي ، المستمر ، الذي لا يتوقف قط .

إننا في قصة ( لا يتظر ) حل سبيل للمثال أمام هذا الولوع بالعود الدائم دائما إلى فترات الصبا والشباب من مركز الكهولة ، إن هذا المجد الذي يتأهب للسمر إلى بلده يظل أثناء ذهابه يحتر أشياء كثيرة موجبة : سلحفاة المقفولة ، وجسم الفلاحين المتخفي ، جسد المجدد يكر ، السلحفاة تكبر ، يلذب إلى الجيش يخرج منه ، في الصيف يتألى الضفاد من الاسكندرية إلى إشي البارد وتبدأ الرحلة كالبا ، يعود إلى البلد بخصاله لتذكرك الأم ، ونظرفها ، بتكسر المثلث والغفر . . إلى غير هذا من الدوائر القصيرة التي ترسم في

فضاء المجير والحمار يهني ببال قريبه . . ترسم ملامح الصورة التي لن تشكل قط إلا في غظات النهاية ، والأكثر من هذا يمكن أن تكون النهاية دائرة أخرى ، وإن كانت أكثر اتساعا لتعميق لحظة الألم الوجودي ، وتحين يصل ، بعد دقائق الرحلة ونميتها يرى أن الجوى ( غريباً ) .

إن القاص هنا ، منذ بداية الفصل ، يفسر في تفصيلات دائرة تستعيد ملامح القلق الذي يسيطر عليه ، ومن ثم ، فإن حالة من الأوهى تستيطر على فكرة ليتحول المكان إلى ( شيلية ) ليس لها علاقة بجغرافيا المكان بآية حال .

والإشارة إلى العناصر الفنية يحتم علينا توجيه العلوم إلى القاص لا يشاره قاسوس لغوي يقتصر كثيرا من المرونة مايدفع به إلى تحميل الأسلوب قدر غير قليل من الغموض ، وهو ما يعود في رأينا إليهم المرونة اللغوية وليس إلى طبيعة التجربة .

فالتجربة مهما تكن من درجة طبيعتها لا يجب أن توشى بكثير من الالفاظ العامة التي لا تقدم في المتن وليس الحوار ، لقد يكون لوجود الحوار العامي المبرر الفني ، أما أن تتحول الالفاظ العامة ، وتكثر في المتن كلفة للتعبير الفني ، فهو أمر لا يمكن تجاوزه بآية حال ، خاصة أن هذه الالفاظ لا يمكن المتور عليها في قواميس اللغة العربية المروفة .

وقد يتورط القاص في مثل هذا النهج من اقتناع مؤاده أن العامة يمكن أن تزيد من درجة ( الواقعية ) في التعبير أو تقربها إلى القاص ، غير أن هذا يظل محسوباً على القاص ، مكروها من المثقلى ، كما لا يمكن تبريره بطبيعة التجربة ( الوجودية ) بآية حال .

ولأن جزءاً كبيراً من ثقافة القاص - يحكم مهنته - تنتمي إلى الممارسة المعمارية ( هو مهتمس معماري ) ، فاستطاع التوقف فقط عند ( الرسالة ) التي يسعى إلى إيصالها لنا دون التأمل في خصوصية

الشكل ، ففي حالة قاص مثل محمد عبد السلام المصري ، ولو افترضنا - جسداً - أنه راح يستخدم تقنيات فنية مثالية (لثقافته الخاصة) أو مئنه الصلة بها ، فإثنا في هذه الحالة ستتوقف عند مضامين أخرى غير تلك التي سعى لتضمينها في مجموعته .

وعلى هذا النحو ، يمكن لهم الكثير من الظواهر الشكلية التي سعى إليها ، كأن تكون القصة لدبة تحصل بناءً لفظياً ملمساً ، لا يمكن نزع لفظة واحدة من الجدار ولا مهابي كله ، أو هذا الحرص على اكساب البناء الفني (وهم حرصه على الكلاسيكية) شيئاً جديداً ، فإذا القصة تبدو مغايرة كل المغايرة لغيرها هنا (في قصصه) أو هناك (في قصص أبناء جيله) ، فإن المسحة المماثلة التي تتسلل بشكل خفي فتنبح الرسالة إطاراً خاصاً بها ، وهو ما يمكن أن يقال أنها من هذا (الغلاش بك) ، الذي سبق وأن أشرنا إليه ، فهذه الدوائر المتوالية يمكن أن تعكس لنا عناصر التشكيل الفني ، ثم هذه السيرية التي تضيء على القصة صانداً خاصاً جداً بما لا تدع مجالاً لشك لتفرد صلبه ، وإليها هذا (المونثاق المتوازي) الذي يبدو وواضحاً من التقطيع والتجزؤ والمقابل لا يمكن تجاهله إلى غير ذلك .

وهو إلى السياق الفكري والفني للكتاب يتأكد لنا صعوبة القاص هنا من كتابة قصة تختلف كسل الاختلاف من قصص جيله ، رغم اشتراكهم في أزمات الميئنة ، وكأنها الحادة (الوجودية) التي عرفها هذا الجيل قبل أكتوبر ١٩٧٣ سنوات .

وهذا يعني ، شيء واحد ، في نهاية المطاف ، أنه ، كما أن القصة المحورية (الخالج الجسد المنكح) يجب لنا دلالة الصياح في بشر مهجور ، كذلك تؤكد لنا العلاقة الحميمة بين الكتابة والكتاب والمثقف بالناكيد .

والصياح في بشر مهجور مازنا غلوسه منذ انكسارات ٦٧ حتى اليوم .



## غيمة في بنطلون وقصائد أخرى

شعر : مايكوفسكي  
ترجمة : رفعت سلام

نقد : بشير السباعي

عدم فهم الترجمة الانجليزية في الوقت الذي تعتمد فيه عدم الإشارة إلى اللغة التي ترجم عنها القصائد عما يومه الغاري بأنه قد ترجمها عن الأصل الروسي ! والواقع أن قصيدة واحدة من قصائد المجموعة الخمس عشرة لم تسلم من سوء فهم المترجم للنص الشعري .

\*\*\*

يقول مايكوفسكي في قصيدته : إلى سيرجى يسينين : يردد سوينيوف كلماتك مضطرب البرة يهلهج صوته تحت شجرة البتولا المكسرة حزناً

انتشر يسينين في ٢٧ ديسمبر ١٩٢٥ . وكتب مايكوفسكي قصيدته خلال الفترة الممتدة من يناير إلى مارس ١٩٢٦ . ويشير مايكوفسكي في هذه الأبيات إلى أمسية تأتية جرت للشاعر ، المنتشر في أحد مسارح موسكو ،

الروسي يبحث أن القصير قد اضطر إلى التوصل من جريمة اعدام الشاعر زاحياً أنه لم يكن يعلم أن ريليف شاعر ! وربما كان ريليف هو الشاعر الوحيد الذي شق مرتين . فقد سقطت به المشتقة في لراء الأول ثم أعيد شقه بعد تثبيت المشتقة جيداً !

لكن من المؤكد أن الشاعر المستقبل فلاديمر مايكوفسكي (١٨٩٣ - ١٩٣٠) قد قتل مرتين : المرة الأولى عندما انتحر ، والمرة الثانية عندما اختلص مترجم مصري ! ومن حسن حظ هذا المترجم أن الشبيبة الروسية لا تعرف شيئاً عن ترجمته ! والإكاثت وضعت في ذات الموضع الحرج الذي وضعت فيه بلديّة لينتجراد !

لماذا ؟

لقد ترجم رفعت سلام خمس عشرة قصيدة لـ مايكوفسكي عن ترجمة انجليزية وليس عن الأصل الروسي بلديّة قدرة فائقة على

تاريخ الانتلجستيا الإيديا الروسية حافل بالمأسى : ففيه من سقط في مبارزة ومن مات خريفاً ومن انتحر وهو لم يزل في ربيع العمر ومن قتل على يد عملاء ليصر من القياصرة في المنفى السيبيري ... الخ .

والروس يمترون قتلة الشعراء قديسين ويمترون قتلة الشعراء أبغس من قتلة المسيح . وقد ثارت شبيبة لينتجراد في الأشهر الأخيرة ضد بلدية المدينة لأنها قررت هدم فندق و "أينليتر" الأيل للسقوط حيث انتصر الشاعر سيرجى يسينين (١٨٩٥ - ١٩٢٥) .

للكائن الذي يموت في شاعر روسي يتحول على الفور إلى قفس يتوجب قطع يد إن لم يكن رأس من يسه يسه .

وعندما اعدم القيصير نيقولا الأول الشاعر الروسي كوندراق ريليف (١٨٧٥ - ١٨٧٦) ، شملك الغضب كسل الشعب

أعقبها حفل غني فيها ألفي  
الروسى الشهير سوينوف  
( ١٨٧٢ - ١٩٣٤ ) . ظهرت  
على خشبة المسرح صورة شجرة  
برميوزا - بتولا - بيكي رجل  
بسيطين ، الذى كان قد قال عن  
نفسه في إحدى قصائده الأخيرة  
« أنا آخر شاعر ريفى تعرفه  
روسيا » .

لكيف يترجم رفعت سلام  
هذه الأبيات ؟ هل تتدخل  
بالصبر :

وبكلما نلت

يشعروا المايسترو سوينوف  
وصوته يرتعش

نحت مصفاً لتأديب المجهشه !  
لقد تحولت شجرة البتولا رمز  
الريف الروسى الباكى على رجل  
آخر شاعر ريفى تعرفه روسيا إلى  
مصفاً تأديب مجهشه !

وبقول ماياكوفسكى - ويحافظ  
دوريسان روتنجر مترجم  
القصيدة إلى الإنجليزية على  
الأصل وهو لترجم الذى يترجم  
رفعت سلام عن ترجمته :

« ورحمك وريكم »  
أما رفعت سلام فهو يترجم  
على مؤسئته الشخصية :

« ورحمك وريكم »  
ينورث روتنجر ويترجم اسم  
صحيفة « نا بوسنو - فاسيه »  
الصحف لا تترجم - ويكتب  
رفعت سلام اسم الصحيفة  
هكذا : « أون فا بوس »

والى قصيدة « وأنت ؟ » يقول  
ماياكوفسكى : « قرأت نداءات  
الشقاء الجديدة  
وأنت »

« هل تقدر على حرف مقطوعة  
حالة »  
وتتخذاً من مأسورة تصريف المياه  
نايا

ويترجم رفعت سلام :  
« قرأت نداءات الشقاء البكاه  
و أنت »

« هلا عزت مقطوعة حالة »  
« مأسورة الصبر يدلا من  
الناى ؟ »

ماياكوفسكى يشير إلى الشقاء  
الجديدة الوليدة أما رفعت سلام  
فهو يحكم عليها بالسخرس .  
وماياكوفسكى حريص على  
الإشارة إلى مواسير تصريف المياه



ويترجم المترجم :  
« أنا من أدبل روحاً  
مزهراً »

والى قصيدة « المأسورة -  
المسجوبة لسفلا ديمير  
ماياكوفسكى » ، يقول  
ماياكوفسكى :

« وكالة التفجرف الروسية  
المرهقة »

ويترجم :  
« وكالة التفجرف الروسية  
القلقة »

هنا تتحول الترجمة إلى إهانة  
روتنجر نفسه لا يترجم والقلقة  
لماذا ؟

إن القصيدة نفسها من مجموعة  
ونوافل روستا « وكالة التفجرف  
الروسية » . « وكان الشاعر من  
أبرز مناضلي روستا . والى هذه  
القصيدة ، تذكر الشمس الشاعر  
بأن كلا نايبا ، يذوق ذات العمل  
الذى يؤديه الآخر . من حيث  
جوهر الأمر . فهو ، إن يعمل فى  
دروستا ، يتأصل من أجل انتشار  
النور . وهو يقول والمرهقة ، لأنه  
كان يضطر إلى السفر كل يوم من  
بوشكين إلى موسكو حيث مقر  
عمله فى روستا . وأما لإهانة  
الشاعر أن ينسب رفعت سلام إلى  
ماياكوفسكى وصف روستا بأنها  
قلقة .

ربما كان المترجم يشعر  
بالسخط . ولكن هذا لا يبرر  
استفاد هذا الشعور على  
ماياكوفسكى ، الذى كان يشعر  
بالفخر دائماً بالعمل فى روستا .

والى قصيدة جسر بروكايين  
يشير ماياكوفسكى إلى السكة  
الحديدية فى نيويورك والذى  
يتصرف المرء على القطارات التى  
تزحف مرتجة عليها عندما يسمع  
احتكاكها الخافت بها .

أما المترجم العربى فقد حول  
السكة الحديدية إلى روافع وجعل  
هذه الروافع تغسل القطارات !  
\*\*\*

لقد سبق لرفعت سلام أن  
ترجم هفتارات من شعر بوشكين  
( ١٧٩٩ - ١٨٣٧ ) - من  
الإنجليزية أيضاً وكانت النتيجة  
كارثة وقد عاد ليكرر الترجمة مع  
ماياكوفسكى ، وكانت النتيجة  
كارثة أخرى

أما رفعت سلام فهو يترجم :  
أيها المواطنون !

ينسى المترجم العسرى أن  
الروس فى عام ١٩١٥ - لم يكونوا  
مواطنين هذا لم يحدث إلا مع ثورة  
١٩١٧ .

والى قصيدة « إسمعوا ! »  
يقول الشاعر السبيل :

« إسمعوا !  
« هل إذا كانت النجوم تنقد  
« كان معنى ذلك أن هذا  
الانقذ

« ضرورى لأسنان ما  
« أن من الضرورى أن تنقد  
كل مساء

« فوق سطوح البيوت  
« ولو نجمة واحدة !  
تجسد ذلك فى الترجمة

العربية :  
« أنصت الآن  
« هل يجب أن يكون ثمة نجوم  
تومض لشخص ما ،

« شخص ما ينفو  
« إلى أن فوق سطوح البيوت  
« يجب أن تضيء على الأقل  
نجمة واحدة

« والى قصيدة « ليل الحبيبة  
« بدلاً من رسالة . . . يشير  
ماياكوفسكى إلى الشاعر المستبيل  
أ . كروتشينيك ، الذى يترجم .

« رفعت سلام أسماه إلى  
« كروشنونيك » ، ويقول  
ماياكوفسكى :

« وعداً سوف تسين  
« اننى أنا الذى توجك  
« وأنى أنا الذى كويت بنار

الحب روحاً مزهراً

بالذات تميزاً لها عن أية مواسير  
أخرى أما رفعت سلام فهو  
لا يعترف بالقوارق بين مختلف  
مواسير التصريف !

والى قصيدة « مسحابة فى  
بطلون » المكتوبة خلال الفترة  
المتعددة من ربيع عام ١٩١٤ إلى  
يوليو ١٩١٥ . والى كانت تحمل  
فى البداية اسم « الرسول الثالث  
عشر » ، يقول ماياكوفسكى :

« تعالى من غرفة الاستقبال  
لتتلعنى

« « بازوجبة الموظف  
الوقور ،

« الرقيقة مثل قطعة قماش  
من الباتستا ،

« المتسيلة إلى المصعبه  
بالملاكية »

ويترجم رفعت سلام :  
« هلمو لتتلعنى ،

« أيها الأتمة - ناو - لناو -  
فولنج »

الملاكية الصارمة كما جدار  
الحاوية ،

هنا يتبع رفعت سلام دوريسان  
روتنجر ، لكن روتنجر يترجم  
للإنجليز . وهذا درس فى عدم  
صلاحية الترجمة عن لغة ثقافتك ،

ذلك أن تعبير الأتمة ناو - ناو -  
نو - فولنج - لا يعنى شيئاً بالنسبة  
إلى القارئ العربى . ومن

الواضح أن مترجمنا العربى نفسه  
لم يفهم معناه ، فقلقه كما هو

ويخطب ماياكوفسكى الشعب  
الروسى قائلا :

« أيها السادة !  
ويترجم روتنجر :

« أبناء وطنى !



## مائة عام على ميلاد كاثارين مانسفيلد

إعداد م. ف.

٩٨ • القلم • العدد ٨٥ • ١ تموز ١٩٨٨ م • ١٥ يوليو ١٩٨٨ م

وإذا كان المثقفون والنقاد سيعتفلون بالذكرى المئوية لميلاد كاثارين في شهر أكتوبر القادم بإصدار مجموعة جديدة من الكتب حول حياة وأدب الكاتبة . فلاحظ أنه سيتم إعادة طبع أو إصدار تلك الدراسات التي نشرت منذ أربعة أعوام بمناسبة الاحتفال بمرور ستين عاما على وفاتها . . أي أن الكثيرين يتميزون بالفرصة دائما لإعادة الاحتفال بكاثارين وأحياء تراثها رغم قلتها .

وكاثارين مانسفيلد هي إحدى الكاتبات التي يمكن أن نجد العديد من البحوث عنها في أي مكتبه . . وصفحات هذه البحوث بالطبع أكثر بكثير من عدد الصفحات التي قامت بإدراجها خلال سنوات عمرها القصير . ومن هذه الكتب مثلا : « حياة كاترين مانسفيلد » و « مذكرات كاثارين مانسفيلد » و « حكايات كاثارين » . وتقول مجلة لوفيل ليرير أن الكاتبة تنتمي إلى الكاتبات اللاتي عشن سنوات قليلة وتركن بصمات مؤثرة بعد ما من . ولعل المجلة كانت تخصص الأدباء كرجال ونساء وليس نساء فقط . . لأن لكاثارين نفس الأهمية التي تتمتع بها الإنجليزية جورج بيوت .

حين قدم الكاتب الأمريكي المعروف جون شتاينبك روايته : « المسهر الأحمر . . » و « توربيلات » في منتصف الأربعينات . اندمخ النقاد لهذا الشكل الأدبي الجديد الذي يمزج بين فن الرواية وفن القصة القصيرة . حيث يمكن للقارئ أن يقرأ الرواية حيا يترامى له . فلو أنه قرأها كقصص قصيرة لوفى بجدها مجموعته حكايات متفصلة . . إما كعمل روائي فهناك وحدة متكاملة تتمثل في الأماكن والأشخاص الذين تغير مواقعهم بين فصل وآخر .

وقيل وقتها أن شتاينبك ملك الصياغة السروالية في الأدب المعاصر وقلده الكثيرون من الكتاب في العالم . ولنا أن نضيف أن الأديب نجيب محفوظ قد تأثر بهذه الصياغات في رواياته الأخيرة مثلا فعل في « لاريا » و « حديث الصباح والمساء » .

لكن كاثارين مانسفيلد سبق شتاينبك بعشرات السنين لدرجة أن الكثير من النقاد قد تصور أن روايتها « بنسبون الماء » هي مجموعته من القصص . وقيل أن الكاتبة الشاببة هي عطيفة في فن الانصوفة عنها في الفن الروائي رغم أنها لم تنشر سوى مجموعة قليلة من القصص القصيرة .

ولدت كاثارين في ١٤ أكتوبر عام ١٨٨٨ بمدينة بولنجتون بنسولندة . اسمها كاتلين بيشام . تركت نيوزلندة مرتين كي تعيش في أجواء بعضا من الاستشفاء من المرض الذي أصابها . ول مثل هذه الأجواء صنعت روايتها « فن بنسبون الماء » وسوف نرى أن الكاتبة مشغولة بعالم المصحات ونصفه وصفا دقيقا من خلال النماذج البشرية التي قابلتها هناك . بل وفي نفس المدينة التي توجد بها هذه المصحة . فقد عاشت كاثارين مرعبة سنوات طويلة من عمرها تعاني من آلام مرض الدرن الرئوي حيث أن عليها في إحدى المصحات الفرنسية بفرنسا في ١٩ يناير عام ١٩٢٣ . . تزوجت مرتين . كان زوجها الثاني هو الكاتب والنقاد جون ميلتون موري الذي زامته أثناء دراستها في الجامعة وشاركتها في إنشاء مجلة أهدتها كاتينا ببوليان تحريرها في الجامعة . . وما لبث أن انفردا ليطلقيا مرة أخرى ويتزوجان كي يفرقا مرة أخرى إلى الأبد . . وبعد أن مات قام موري بجمع أعمال وتراث زوجته . وقام بترجمة حياتها في كتاب يعد من أهم الكتب التي قدمت من الكاتبة .

صدرت روايتها الأولى عام ١٩١١ تحت عنوان في بنسبون المان وفي عام ١٩١٨ نشرت روايتها الثانية أنا لا أنكلم اللغة الفرنسية . . ثم و السعادة عام ١٩٢٠ والتي كانت سبباً في إحداث شهرتها الكبيرة . أما آخر أعمالها فهو حارس الحديق عام ١٩٢٢ . وقد تأثرت كاترين بسلوب انطون تشيخوف . كما تأثر بها الكثير من الكتاب في مجال القصة القصيرة والرواية في الممان . خاصة في استعمال اللحظة الحرجة كمصدر أساسي لتوكيد الحدث .

وترى كاترين أن الفن ليس سبباً أسود يمزق الواقع من المجتمع ولكنه ورقة من الشفاف تكشف كل تفاصيل ما تحبها . وكاترين هي نموذج واضح لأدب جيد كان يمكن أن يندثر نتيجة لقلته . إلا أن الدور الذي قام به زوجها في تاريخ سيره حياتها وتحليل أدبها استطاع أن يثبتها في أهميتها . فيقول في كتابه أنا مانفيلد قد استطاعت أن تقدم لللمان تلاميذ نجباء في فن القصة وعلى رأسهم فرجينيا وولف . وأن الكاتب الإنجليزي المعروف د. ه. لوداس قد تأثر بها بقدم روايته و نساء عاشقات و ينس الشكل الذي ابتدعه كاترين مانفيلد .

وتدور أحداث رواية في بنسبون المان في إحدى المدن الألمانية الصغيرة تسمى استطعات الراوية وهي نفسها كاترين مانفيلد دون أن تشير إلى اسمها أن تجعلنا نتوغل في ليس في أصنام المكان وإنما داخل مخارج أوليه عاشت معها والتقت بها داخل البنسبون . وأيضاً في المدينة الألمانية الصغيرة . وكما سنرى فإن هناك فصولاً كامله لا تدور داخل البنسبون . وكأنه القرية الألمانية هذه أو المدينة الصغيرة . أو لعلها لمانيا كلها قد أصبحت بنسبون صغيرة للسيدة كاترين .

واكثر المناهج الانسانية التي صورت للمؤلفه هم من النساء . لذا فحين أمام أدب نسائي قبل

ظهور الحركة النسائية بسنوات . حق شخصيات الرجال فاما تلعب دوراً ثانوياً هامشياً . رغم أن الرجل مخلوق هام لا يمكن الاستغناء عنه .

لنأخذ أولاً صوت المرأة هنا . نحن أمام مجموعة من النساء المتباينات . لكن الكاتبة تصبغ على بطلاتها سمات كاريكاتورية . كمنسوخ تلك الفتاة ابنة الحائك التي تراقب ابنه البارونه في الصحة وتدعى انها اخت البارونه . انها منسوخ كاريكاتوري لما يمكن أن تفعل امرأة أو فتاة تحاول أن تحظى باعجاب الرجال من حولها . فهي منذ دخولها البنسبون تبدو متكلمة . تطلب المزيد من الكلام واللميح تصرف كاتبة طبقة عالية . شغوفة بذلك الشاعر الذي يجمل لها الكتب أثناء تحواله . تبدو رقيقة وهي تستمع إلى أشعاره . يلتفت

الرجال حولها فيرضون غرورها المؤقت . . الطالب القديم من يون . . والشاعر الذي ينظم قصائده .

وفي مقابل هذه الفتاة تقدم كاترين نموذجاً آخر تسميه والسيدة الراقية . ولا تذكر لنا شيئاً عن اسمها الحقيقي . ملها فعلت كثيراً مع بعض بطلاتها مثل و السطفلة المتعبة . انها امرأة رقيقة . أو هكذا تلح بكلامها أثناء رحلتها مع مجموعة من نزلاء البنسبون في العلية . . انها تدهي أشياء كثيرة بعضها غير صادق . . وهي تقوم بوضع كتاب وتعيش حياة فكرية سلمية : . . . . . وكان عقل خلال السنوات الماضية اشبه بخلية نحل . وخاصة الأشهر الثلاثة الأخيرة . انسكب المياه فوق روعي فبدأت أكتب كل يوم دون توقف حتى ساعة متأخرة من الليل . كنت أكتشف دالياً أشياء جديدة في نفسي حين تضرب

الأفكار شفاف قلبي بطريقة تجعلني غير قادرة على كتابتها . . . . .

وهذه السيدة الراقية - كما ذكرنا - توفت كتاباً . انه رواية حول امرأة معاصرة لعلها امرأة راقية ملها . وتقول عن روايتها انها عمل غلطش وأن أي امرأة راقية يمكنها أن تجد في هذه الرواية ضالتها . . وانها ليست سوى إحدى المخلوقات العنيفة تضع اجنتها الحشة تحت أشياء قوية يمكن أن تحمها .

ومقابل هذه السيدة الراقية التي تفر من الدنيا الكاتبة وبعض من النساء اللاتي يعشن بها . فهناك امرأتان هربتا من الزوال في آخر لحظة . وهاتان امرأتان ليستا من نزليات البنسبون . ولكنها تقيمان في المدينة . . الأولى قولاً التي تعيش في غرفة صغيرة حقيرة لا تتكلم تقودا . وهي بالتالي لا تستطيع أن تدفع أيجار الغرفة التي تعيش فيها . .

وتبدو نسوية كاترين أيضاً من خلال الحديث الذي يدور بين السيدة فيشر وبين الراوية .

هل أنت متزوجة ؟  
هزت رأسي بالإيجاب .  
أذن أين زوجك يا طلاق

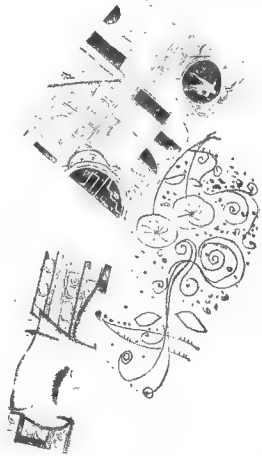
العزيب ؟  
انه ريان سفينة . ودامت السفر والبحث من المخاطر . .

كيف تشركيته هكذا ؟  
شباب واندفاع .

والحوار بين السيدة فيشر والراوية هو حوار مع امرأة تؤمن بالاستقرار الاجتماعي وأخرى ترى أن ثروة المرأة في حريتها . تقول السيدة فيشر : . لا يوجد شيء يجعل امرأة تترك نفسها نجياً من رجل . خاصة اذا كانت متزوجة . ونعمنا ان تعمل على جذب انتباه الآخرين . . .

وتقول الراوية على لسانها . . . . .

وشعرت ان على أن أخلق هذا الزوج المثالي كي أصغر على أرضاء السيدة فيشر . كي تغدو بين أصابعها لعبة جديدة وشخصية رائعة . وأن أكف من ان أحجب نفسي جالسة فوق صخرة ورقت بعض البنات



المائة في شعري . وانتظر هذه  
السفينة الخيالية التي تحمل كل  
النساء بوصوها . ويشعرن بمئات  
الروغبات بمعرفة ما يجري فوق  
سطحها . وأرى نفسي ادفع  
عربة تحمل طفلا . وأن أخطئ  
الأزوار التي تنقص ملابس  
زوجي ...

وهذه العبارات هي  
قيمة الاحساس بالنسوية . وعند  
مطالعة الروايات التي تكتبها  
الكاتبات المؤمنات بالنسوية .  
فلما ستجد مثل هذه العبارات  
قليلاً رواهين .

أما « الطفلة المتحبة » فهي  
مؤنوس أنثى رافع تحاول كثرين  
بالتسبيد أن تتعاطف معه بكل  
أدب من خلال هجومها على  
أبوها الأسيرة . فهي فتاة صبية  
معملة في منزل مليء بالاضطراب  
التمزق . تترجم من تعليم ذابيل  
الطرف . كما يقول أحد شعراء  
هذه الرواية في فصل آخر . ترى  
نفسها تسير فوق طريق صغير  
يؤدى إلى مكان . ولا أحد  
يسر به ..

وهذا الحلم يتحقق ليلًا  
قط . أو لعله في دقائق صغيرة  
من يومها الطويل . . الأطفال  
الأولون المنزل صراعاً . خاصة  
ملك الوليد الصغير . . وهناك  
يلد آخر قادم في الطريق عليها  
تقوم بكل أعمال المنزل في كل  
أوقات .

وحيث تضغط عليها الظروف  
شئت تعبد نفسها ثم يدها نحو  
صغير تحنقه كي تتخلص من  
سراخه ولتجبد نفسها فوق  
طريق الابيض الطويل .

وهناك فتاة أشبه بالطفلة  
مبسمة .. تعمل في «حانه  
سان» .. وعليها أن تقوم  
بخدمة منزل سيدها صاحب  
النافه .. وتقوم بالملصقات في  
النافه .. عليها أن تقوم بشاحل  
بران وتظيف المطبخ ..  
تل أدوار حديدية من الألباق  
منافحين للتدريكة من الليلة  
بأفقه .. ووسط هذا البحر المراء  
يمل والكذ هناك شاب يحاول  
يفيها وأن يتلاهب بها لكنها  
من ..

أما العلاقة الراسمة التي صورتها الكاتبة حول الاجواء السرية فهي التي تعيشها السيدة برشمنشاسر مع زوجها موافق الحيز الذي استعجبها حضوره قبل ذلك وعند دعوتها الى المنزل بعد قضاء ليلة راسمة تتذكر أيام صباها ويلة زفافها الاول . . لقد أصبحت امرأة مدته تجيد أعمال المنزل وتطريز ملابس الزوج . وقد ازرار اقمصه

وعمليات الولادة موجودة  
في كثير من روايات كاسرين  
تيسفيلد. ولكن الغالبية هي  
عنايتها أندرياس من أجل عملية  
الولادة التي تقوم بها زوجته هي  
بسرعة عمليات الولادة في  
البراية. هذه العملية التي  
عانيتها الكاتبة أبداً وتحدثت  
فيها من خلال مصادرها  
آخرين. فاندرياس هو  
المتزوج الجرجولي الواضح  
في رواياتها. وما يكاد يكون  
يعمل الرجل من خلال فصل في  
الرواية فهو يقوم بصدده  
الطبيب الذي يسخره من وقت  
خلق الثور لديه. وسط الحياة  
يصنعون بالقلق والرياح الشديدة  
الاضطرابات. وبعد أن تتم  
الولادة سيبدأ:

٢ - كينز: مراد

كتابة . . الأميرة التركية الميتة  
لا يزال كتاب « فيها شخص  
مهمرة الميتة » يتصدر قوائم  
مبيعات في فرنسا منذ أكثر من  
ثلاثة أشهر أو بالأحرى منذ  
بدايته في يونيو الماضي . رغم  
أن الكتاب الذي صدرت في  
الفترة الأخيرة من حياة  
الأميرة في دنيا الجبال التي  
هي الرواية التي  
مراد قد ظل طوال هذه  
سنة في قمة المبيعات دون

نحن اذن امام كتاب ظاهرة  
نواحي عديدة . فرغم انه  
كتاب الأول مؤلفته . إلا أن  
في النص وساطة الأسلوب

قد دلف بالكتاب الى اعل قائمة  
المبهمات من ناحية . و الى ترجمته  
في هذه لفترة القصيرة الى خمس  
عشر لغة عالمية من بينها اللغة  
التركية ولغة الصرب في  
يوغوسلافيا فضلا عن الانجليزية  
والاسبانية والانجليزية وغيرها  
من اللغات . و الى كل البلاد التي  
ترجمت الى لغتها هذه الرواية  
تحققنا « الأمير الميت » ايضا  
مكانة طيبة في قائمة المبهمات .

وهم اهم ما قيل من هذه الرواية ما ذكره جان لوى باسپيد  
تدوينا من الروائع . ويصح  
حلثنا من الخاص . من الاخيال  
رصد يشق المتابعة . ولا يمكن  
ولكن تدخل في ملاحه . ولكن  
تسحر القلم . نثايت ثلاث  
تكتايات درامية قوية حول  
الفسوق . ففى هذه السرواية  
الغداية البسيطة . يبرز الفن  
والتركيى بمبدأ من الكتابة  
سياسية . من خلال كليات قرن  
تسائل من الماديات والعلاقات  
سروية التساهل التلازم  
مع ظروف عسيلة . في نفس  
وقت نائنا نجد المؤلفة قد جتبت  
بعض الروايق في شركا السياسة  
فصحت لنا القلا اخرى .

اما جليل بؤدولشكى فيقول  
مجلة لويوان في يناير ١٩٨٨ ان  
نزرة مراد قد صنعت حكاية  
بالبالية جيلة من نسج وقائع  
رت في الواقع . وقد ساعدها  
في ذلك أمها تتحدث عن امها .  
س سليلة السلطان مراد الخامس  
في ١٢ من يتحكم سوى شهرين في  
آخر عهد الدولة العثمانية . كما  
في افضا زينة مهرابا هندي ترك  
ه في اوروبا وهو في الخامسة  
ثلاثين .

ولدت كينزة مراد في أحد  
بداق السويسرية حيث كانت  
م أمها . ثم انتقلت بها أمها  
باريس عندما كانت واقعة  
الاحتلال الألماني . وبعد أن  
ت أمها وضعت بين يدي  
يدي الرهابيات التي تولت  
فيها في النير . درست علم  
س بجامعة السوربون .  
تحت المذهب التروتسكي إبان  
الاحتلال . وعملت مخرقة

جوية في شركة الطيران الهندية .  
ثم عملت باحثة توثيق في المكتبة  
القومية بفرنسا . والتحقت  
لبعض الوقت بمجلة لوتوفيل  
اويسرفاتور . وعاشت مراسلة  
صحفية لهذه المجلة في مدينة  
القاهرة لمدة عامين . وهي الفترة  
التي عَكَفَتْ فيها على كتابة  
هذه النماذج .

وقد ساعدت هذه الوظائف المتعددة التي تقلدها كثيرة ان تبحث بجدية عن تاريخ اسرها التركية والمندلية . واستقت مصادرها من مكتبات عديدة في استانبول والقاهرة وباريس حتى جاءت روايتها صادقة . بكل ما في الكلمة من معنى . . وهي رواية ضخمة الحجم يزيد عدد صفحاتها عن الستة

بطله هذه الرواية هي الأميرة سلمى التركية . وهي سليله للأسرة حكمت طيلة قرون صالما وأساسا ربحا . امتد من مصر جنوبا حتى مقدونيا غربا . وأما هي السلطنة عذبة عاشت ربع نون كامله مع أبيها في المنفى بعد أن حاول هذا الأب الاستيلاء على السلطنة من أمه . وكان لمنفى بالنسبة لسلمى جزءا من ليبرات التي توارثته هن أمها .

القيود الحزيرية بكل ما لديها من قسوى . . . وعلمنا لم تستطع وافقت على الزواج من الأمير اغنتي بدر البدر . . . وهو رجل تعلم في برصانيا . . . وسيم . . . وجذاب . . . ولكنها فوجئت به مثل كل رجل شرقي . . . خاصة عندما اصططها معه إلى الحشد . . . وهناك خلع بدر البدر كل ما تعلمه في أوروبا . . . وكشف عن وجهه القاسى الجليد . . . فكان وجود سلمى هناك بمثابة النقي الثالث . . . فعلمها أن تصرف كأميرة من أميرات القليلة وليلة . . . وزادت حدة احساسها بالافتراق . . . وعندما حلت طليط من زوجها أن تسافر إلى باريس . . . وهناك كان عليها أن تتردى للسرى الخسدى وأن تلقى النظرات المتصالة من ميون الآخرين . . .

ولقت الأميرة سلمى منذ طفولتها أذن في حيرة المراهقة المتنازع بين حضرات متعددة . . . فهي شرغب أن تكون كسلطانة مستظلا . . . وأن تكون عبيوة من الآخرين . . . ورغم ميلها إلى التحرر من التقاليد الشرقية . . . إلا أن سلمى - كما تقول أيتها المؤلفة كينزة مسرد - تقلص الأجواء الإسلامية التي تربت فيها . . . وتؤمن بالبداهة التي سارت حل هذبة . . . ووجدتها في الحشد . . . لكنها في نفس الوقت معجبة بنمط الحياة في المملكة المتحدة . . . أو كما تقول المؤلفة أبوها - كان صديقا لملها غنادي . . . ومع ذلك فلم ينس يوما حقوق المهنة المسلمين . . . وأنهم قلم أن تكون من كملهم الطيبة في الدولة الهنكية الجديدة التي كان يناضل الجميع من أجل استيلائها . . . وترى المؤلفة أن غنادي كان مندوبا متعصبا وأنه لم يكن عادلا قط تجاه حقوق المسلمين رغم حبه الشديد لبلاد . . .

وقد قامت المؤلفة بتأريخ الشرق الأوسط من خلال روايتها . . . فأفردت صفحات طويلة تتحدث فيه عن الانقلاب الذي قام به مصطفى كمال أتاتورك من أجل إقامة تركيا مصنوعة على النظم الأوروبية . . . ثم

تحدثت عن ثورة الحروز ضد الاحتلال الفرنسي في لبنان . . . وعن التمرد للفق الذي زعمه غنادي ضد الاستعمار البريطاني . . . وبينما هنا أن ترى كيف وصفت كينزة مسرد هذا العالم في الفصل الخاص باتاتورك ونهاية الامبراطورية العثمانية . . . بالاسى . . . كان مزاج سلمى معتلا . . . لقد احتفلت بعيد ميلادها الثامن عشر . . . انه أكثر الأيام سوادوية في حياتها . . . ومن بين الهدايا العديدة التي جمعها في غرفتها . . . حشرت على صندوق كبير . . . اشبه بذلك الذي كانت امها تجمع ليه سلايسها في اسرارها . . . رفعت الفغط وهي تغلق عينها . . . ثم فتحتها . . . فوجدت شراريفا من الحرير التركي وسترنا من الخسلى . . . احست برقيتها تحت ويدوها تسال . . . أدارت رأسها رغم مقاومة اخذتها التي هنتها هذه المشاعية . . . ولفشت أن تحاول الخروج من هذا السجن المحرك . . .

ول صفحات أخرى : . . . وسمعت سلمى تتسائل : هل هناك أكثر من سلطان ؟ وماذا يعنى هذا ؟ فللأبد ليس بباريس ويمكن لكل شخص أن يفعل ما يحلو له . . . مستحيل أن يحكم مصطفى كمال البلاد ؟ لكنها تأمل أن يأتى البهار . . . فلو أصبح مصطفى كمال سلطانا . . . فلن يضطر إلى احسية تلك الشرافيف . . . فزوجته لطيفة هارون لم ترتبها قط . . . وكذلك صديقتها كماله أيب . . . ولا أحد من النساء اللاتي يعجبها . . . ابن نساء متبرجات يرتدين ما يشئن من سلايس عند الخروج من الدار . . .

وبدأت سلمى في التحقق من صحة الأتياء التي ردها أبوها . . . وتحت أن يكون أبوها هو سلطان تركيا وليس كمال باشا الذي لعله أصبح سيد البلاد . . . شعرت باليقين لأن امراء العائلة لن يصيحوا سلاطين . . . ولن يملكون ما يملكونه . . . لقد خاب ظن العم فؤاد والمم وعد . . . وأيضا همتها سيدة . . . شعرت سلمى بالرغبة

في الضحك . . . فسوف تصاب ابنة عمها بالرهب . . . ومنذ أن تولي ايروما مقاليد الحكم وهي تتوقف عن التلغ في حرف الرأه . . . لقد اجادت سلمى التلغ الفرنسية التي تعلمتها من عندها السلطنة فراسة . . . وبدأت تكتب حكايات نساء البلاط التيللات اللاتي تران عن في حفلات الاستقبال ولا تصرف لمانا لا تلغش مثلهن في حرف الرأه . . . ربما ستبقى حرف الزاء يوما على أن سبن وعند هذا الحسد سوف يعترف الجميع بليلاتها ولقائنها الفرنسية . . .

سافرت الأميرة سلمى وهي حامل في ابنتها إلى أوروبا في عام ١٩٣٩ . . . وقبل انقلاع الحرب باشهر قليلة . . . وهناك التقى بأحد الجنود الامريكيين . . . كان معجبا

بالممثل كارى جرانت . . . وعشقه شمره مثليا بفعل . . . وصورت أن أبواب الجنة قد فتحت امامها . . . وكانت ان تتلقى به . . . لولا أن شعرت بابنتها تتحرك في بطنها . . . ولم تستمر العلاقة سوى أيام قليلة . . . حيث أصعبت الحرب وكان على الامريكيين أن يغادروا فرنسا عائلتي إلى بلادهم . . . وذبحت سلمى إلى احد الضائق في سوريا كي تلد ابنتها . . . ولم يكن إلى جوارها سوى خادمتها الأمية . . . وقد تمت سلمى كثيرا أثناء ولادها . . . وعقب الولادة تزفت الكثير من الدماء . . . ثم لاقت رجا . . .

وتقول كينزة مراد ان أمها قد دلت في مقابر المسلمين بباريس في أول شهر يناير من عام ١٩٤١ . . . كانت المدينة آنذاك تزرج تحت الاحتلال الألمانى . . . وقد ماتت أمها - سليله الأمراء السلاطين - معدمة في المدينة الضخمة . . . ولم تكن قد تعلمت الثلاثين من عمرها . . . ماتت حاملة معها ذكريات ستة قرون من السلطة والعرش والملج . . . لم تحتمس المرأة اجسواء بباريس الباردة . . . وكانت امرأة شبة فكان الحمل ثقيلا عليها . . . وأصابتها التهاب روى حاد عقب ان ولست أيتها كينزة التي اغترلت اسمها بنفسها . . . لم يلق

بجانبها سوى خادمتها . . . التي حضرت الجساة وظلت تبكى لكون القبرة أيام طويلة لا تتأرجح لفلان . . . لدرجة أنها تست الطفلة الصغيرة السراقة في الفتق بلا طعام أو شراب . . . التي فلا تجد من يسهمها . . . وتصرخ فتندد الأذان من معرفة مكان . . . وكأها بدورها نعى امها لثلاثة أيام كاملة لم يقرب منها بشر . . . إلى أن سالت المقابر امرأة طيبة هي زوجة السفير السويسرى في باريس . . . فولت انقاذ الصغيرة . . . واهتمت برعايتها فلرسلتها ليا بعد إلى احدى الراعات لتتولى رعايتها . . .

هذه هي حكاية الرواية التي تنصدر البيعات الآن في كافة أوروبا منذ عدة اشهر . . . وهي كما سبق وشرنا الرواية الأولى التي كتبها مؤلفتها . . . والغريب أنه رغم نجاح هذه الرواية على كافة المستويات إلا أنها لم تزل جالزة اجبية من الجوانب المتعددة التي منحت في شهر نوفمبر الماضى من مختلف الاكاديميات للمروعة . . . وتقول الكاتبة في سؤال لها حول مشايرها الجديدة : . . . وليس لدي مشاير جديدة . . . لانا لا اعتبر نفسى ككاتبة . . . ولكن اردت اكرم كى فكيت هذه الرواية . . . وقد أصبحت الكتابة بالنسبة لى بمثابة فيروس اصابى حيته . . .

ولاشك ان هذه أهمية كانت بالغة الفزوان بالنسبة لكينزة مراد . . . فمن يتكمن من استخدام ادواته الجلمدة وتحولها إلى مادة فنية مليئة بالحق . . . بلاشك فهو فنان جدير . . . وقد جمعت كينزة الكثير من امها . . . فالت افراد عائلتها عن امها . . . ومن سائلها . . . وراحت تبحث في الكتب وقى التاريخ وجمعت مادة كثيرة طوال سنوات البحث الطويلة . . . وقرأت هذه لمانا ثم استوصتها ولقنها جانيا . . . ثم راحت تجرله . . . الواحدة وراء الاخرى . . . كى تقدم أحلى الحكايات من الأميرة الميتة . . . أو لفلق فانيا احدى ليلها . . . اللال مشن في زمن لا ينتمى إلى الف ليلة وليلة . . .

عن مجلة «لوتويل ولسرتر»



السكون هو المميز لعالم المقولات ، وقد اتخذ أرسطو من الحركة نقطة بداية لتفسيره للعالم ، ومداخلها أساسيا إلى تحليل كل ظواهره . وحين ظهرت الافكار الآلية الحديثة في الفلسفة ، كان من الطبيعي أن تتخذ الحركة أساسا لتفسير الحوادث الكونية ، سواء منها المادي أو الروحي .

ولكن هل تكفي فكرة الحركة لتعريف الإيقاع تمريفاً جامعاً يوضح طبيعته أيضاً كاملاً ؟ الحق أن الحركة وحدها ، لا تكفي وحدها للكشف عن معناه ، إذ أن الإيقاع ليس حركة فحسب ، بل هو نوع من الحركة . ولا يمكن أن يكون الانسياب المتدفق دون ضبط أو تنظيم هو الذي يمثل الطبيعة الكامنة للإيقاع ، وهل ذلك فلا بد من إضافة فكرة التنظيم لكي يزداد الإيقاع وضوحاً في الأذهان . وأفضل وسيلة لتعريف الإيقاع هي التي تجمع بين عنصر الحركة والتنظيم معاً ؛ بحيث تكون الحركة تمبيراً عن العنصر المادي أو الحسي من الإيقاع والتنظيم تمبيراً عن عنصره الذهني أو الروحي وهذا المعنى يكون الإيقاع جامعاً بين المادة والروح في مركب واحد أو بين المجال العضوي والبيولوجي من جهة ، والمجال السهوي الهندسي من جهة أخرى في توافق وانسجام . فالإيقاع في أساسه حركة ولكنها حركة يسيطر عليها التنظيم أي أن الإيقاع قوامه الحركة والتنظيم .

## العلاقة بين الموسيقى والشعر

تتميز الموسيقى بأنها هي الفن الزمان بالمعنى الصحيح فالزمان عنصر أساسي في تحديد طبيعة الإيقاع الموسيقي ، وهو القالب الذي يصاغ فيه النغم بدوره . ومن هنا كان من المستحيل تصور الموسيقى بلا زمان ودون ذاكرة . ففهم الموسيقى يقتضي أساساً أن يكون لدى المرء حدساً من الذاكرة يتيح له أن يجمع لحظاتها

ويتعرض الكاتب بعض الترميزات التي اقترحت للإيقاع الموسيقي على التخصيص لكن يستشف منها أهم العناصر التي يتألف منها : كانت أقدم الترميزات التي قدمها إيليا فلاسفة اليونان للإيقاع تدور حول فكرة ( الحركة ) فشيئاً مع الأصل الاشتقاقي للفظ . فالإيقاعات قادرة على أن تغير أحوال النفس البشرية ، لأنها في أصلها حركات ، شأنها شأن الأعمال التي يقوم بها الإنسان . وقد تحدث الفلاسفة عن الإيقاع على نحو يوحى بأنه يعتمد أساساً على الحركة فقال : « إنك تستطيع أن تغير الإيقاع في تحريك الطيور ، وفي نبض العروق وعطوبات الرقص ، ومضامع الكلام » . وتحدث أوقسطين عن الإيقاع فوصفه بأنه « فن الحركات الجيدة » . لذلك فإن كثيراً من علماء النفس في العصر الحديث أرجعوا الإيقاع إلى مصدر حركي . فقال النفس ( غولت ) يرد الإيقاع إلى النفس ، ( دي هان ) يرد إلى نبض القلب ، ( بوش ) يربطه إلى الحركات الجسمية وكثيرون غيرهم يعممون على أن الإيقاع هو قانون الحركة الطبيعية .

فكس كل الظواهر الفسيولوجية كنبضات القلب وتناوب الشهيق والزفير في التنفس والنبض في الإنسان والحياة يرتبط الإيقاع الثقافي الحي بالحركة ارتباطاً لا ينقطع . بل أن الحركة هي الظاهرة الأساسية في الكون بأسره . كما أدرك الفلاسفة منذ أقدم العصور فالحركة والتغير في الزمان والمكان هي عند الفيلسوف اليوناني ( هيرقليطس ) أساس فهم الكون والحياة معاً . والألاطون جعل الحركة مظهراً أساسياً لعالم المحسوسات على حين أن

## الرباط المقدس بين الموسيقى والشعر

### عبد الغفور النعمة

تتناوب فيها الازدهار والكساد . ويتقل الكاتب إلى دقائق اللغة فيجد الإيقاع مائلاً يوضح في سلوك نواه اللذة ويجزياتها وفي الموجات الكهربائية بداخلها .

### مفهوم الإيقاع

ثم يقوم الكاتب بتحديد مفهوم الإيقاع والدور الذي يقوم به في الموسيقى وعجزها عن الفنون فيقول : اشتقت كلمة الإيقاع ( rhythm ) من اللغات الأوروبية من لفظ ( rhaithmos ) اليوناني ، وهو يدور مشتق من الفعل ( rheein ) بمعنى ينساب أو يتدفق . وفي اللغة العربية يرجع أن لفظ الإيقاع مشتق من ( التوليع ) وهو نوع من المشية السريعة . ومن المعروف أن عملية الإنسان من أهم الأصول الحيوية التي يرجع إليها الإيقاع ، ولكن الأهم من ذلك هو فكرة الحركة بوجه عام ، إذ أنها تظهر في الأضليين المنضوين المرء واليوناني معاً ؛ فالانسياب حركة ، والنسي بدورة حركة . وفي ذلك دليل قاطع على الارتباط الوثيق بين الإيقاع والحركة ، كما تشهد به اللغة ذاتها .

يستهل الكاتب مقالته باستعراض عناصر عصر الإيقاع في المجال الكون والمجال البشري فيرى أن حياتنا كلها خارقة في لجة لا يتقطع حسيرة فالكون من حولنا تدور ظواهره في إيقاع منظم ، يظهر أو ضح في دورات الأشلاك وظهور النجوم والكواكب وانحطائها ، وفي تلك التوجهات التي تتميز بها ظواهر الحياة ، وذلك النبض الكون الذي يمد نبض قلوبنا صدى داخلها .

إن الإيقاع حولنا في كل مكان ، يشهد عليه تعاقب الليل والنهار وتكرار أوجه القمر وتتابع فصول السنة ، وهو في داخل أجسامنا ينظم شئ وظائفنا العضوية تنظيم دقيق عكسها ولقاء لفترات ودورات ثابتة . بل أن الإيقاع يسود علاقات البشر كلها فيجمعوا : نراه في تعاقب الأجيال ، وفي التغير الدوري لا ذواق الناس وميوهم ، بل يراه بعض المؤرخين ذوى النظرة الموسيوعية الشاملة متمثلة في دورات كبرى تمر بها كل حضارة بشرية يمر إحداها على كل حي لا مهرب منه ، وفي مجال الاقتصاد نجد دورات اقتصادية



المختلفة في وحده واحده .  
والشعر من زمان والاداء فيه  
بمدره صوق ، وبوسيلة تنلونه  
في الاستماع ، والايضاح  
( السون ) يقوم ليه يسدور  
اساسي ، كل ذلك يدفعنا الى ان  
تحاول استطلاع العلاقة بينها  
بمزيج من التفصيل .

والحق ان العلاقة بين  
الموسيقى والشعر تبلغ من  
التشابك حدا أصبح من العسير  
أن يستقر الرأي حول تحديد أيها  
يرد إلى الآخر وأيها هو الأسبق  
لهذا كن نظريات تؤكد أن اللغة  
( التي يصاح فيها الشعر ) أسبق  
من الموسيقى وأن أصل الموسيقى  
هو القدرة الصوتية اللغوية وأن  
كل إيقاع لدينا يرد أثر الأمر إلى  
وقم الأصوات اللغوية . وهناك  
نظريات أخرى ترى أن الموسيقى  
هي أصل الإيقاعات جميعا لأنها  
لغة طبيعية وتقتيد بقوانينها  
اصطلاحية معينة يسهل على  
الجميع فهمها ، والتأثير بها ومن  
ثم فإن إيقاعاتها هي التي صبت  
إيقاعات اللغة بصفتها الخاصة ،  
وبالتالي فإن الوزن الشعري  
استمد قواعده في البداية من  
الموسيقى . ومن الصعب بل قد  
يمجد أن يستقر الأمر على رأي  
قاطع يحدد موقفه بين هاتين  
النظريتين ، لأسباب وأن مثل هذا  
التحديد يقتضي الرجوع إلى  
ماضي البشرية السحيق .

صلى لنا لو شئنا أن نلمس  
هذه المشكلة حل في ضوء المراحل  
التي مر بها الإنسان منذ طفولته  
الأولى ، لوحدنا أو طفل  
يستطيع عادة أن يتكلم قبل أن  
يفهم . هذا إذا استثنينا تلك  
الأصوات ربما بدت قبل وأنتم  
يصدرها الطفل قبل أن يتكلم  
الكلام . هل أننا لو هبطنا في  
سلم الحياة أبعد من ذلك ،  
لوحدنا أن نغريد الطيور بعد  
تأييدا للنظرية المضادة إذا أنه دليل  
على أسبقية الموسيقى وإمكان  
وجودها قبل أن يوجد الكلام .

على أية حال ، ربما كان  
الاجد بين أن نركز اهتمامنا على  
الوضع الحالي في العلاقة بين  
الموسيقى والشعر ، ذلك لأن

الارتباط بين الموسيقى والشعر  
من حيث الإيقاع وثيق إلى أبعد  
الحدود . بل إن الإيقاع الموسيقي  
ظل خلال قرون طويلة مرتبطا  
بإيقاع اللغة والشعر بحيث لم  
تكن هناك فقرة نظرية فيها ،  
كان الوزن الشعري أساسا  
للإيقاع الموسيقي ، وظهر ذلك  
بوضوح في الموسيقى اليونانية  
القديمة .

صحيح أن الموسيقى قد  
تحررت من وصلته الإيقاع  
الشعري فيما بعد ، وأصبحت لها  
إيقاعاتها المستقلة ، ومع ذلك  
مازالت تأثير الإيقاع الشعري  
واضعا في الموسيقى وما زال من  
الممكن أن نصف الموسيقى بأنها  
إيقاع شعري ، بغير كلام ، وإن  
كانت الموسيقى بدونها تمارس  
تأثيرا لا يمكن إنكاره في الشعر ،  
ببعض أصبح ينظر إلى ( موسيقى  
الشعر ) على أهم العناصر  
للعبسة عن مساهمته . ومن  
لغرف أن إيقاع اللغة الكلامية  
الشعرية يوجه خاص كانه  
تأثيره الكبير في عدد قليل من  
الموسيقين . ربما كان أشهرهم  
الموسيقى الروسي  
( موسورسكي ) الذي كان  
يستلهم قسرا غير قليل من  
أحاسنه - ولأحيانا في أغنياته  
وأوبراه الشهيرة ( بوريوس  
جودونوف ) - من إيقاعات  
اللغة وتلهم أصواتها وجرسها .  
أما تأثير الموسيقى على الشعر  
فلا يحتاج إلى إشارة خاصة . إذا  
اتنا تعرف جميعا أولئك الشعراء  
ذوي التزعة الموسيقية ، الذين  
يقلب صندم وقع الصوت على  
مته والذين استماتوا بما يتكر  
الأصوات من إيقاعات سواء في  
رثيها وفي إيقاعاتها ، فنعلم أن  
ذلك عنصر أساسي في نقل  
ما يريدونه من مشاعر وأحاسيس  
إلى أذهان قرائهم أو على الأصح  
إلى أذان مستمعيهم .

ولقد كانت هذه الصلة الوثيقة  
بين الموسيقى والشعر هي التي  
أدت إلى امتزاجها منذ أبعد  
العصور ، فالقن الغنائي ، الذي  
هو من جاسم بين الموسيقى  
والشعر أقدم من القرن العشرين )  
الحاصل ، والصوت البشري .

مصوغا في الغالب اللغوي - كان  
هو أداة التعبير عن المشاعر  
الموسيقية قبل أن يستعان بالآلات  
في أداء مهمة نقل المشاعر  
الموسيقية إلى قلوب الآخرين  
والواقع أن الغناء يذو وظيفة  
مزجوجة في الموسيقى : فهو من  
جهة يضي على السريسي  
( الخالصة ) معنى عددا مستمدا  
من اللغة المتداة ، ومن جهة  
أخرى يؤكد عصر الإيقاع ، بأن  
يضيف أوزان الشعر والإيقاع  
الكلمات إلى ذلك النغم ويضيف  
الأصوات وربما كان هذا السبب  
الأخير هو أقوى العوامل التي  
أدت إلى دهم الروابط بين  
الموسيقى والكلمات ، وهو الذي  
جعل الفتاة لنا أقدم وأول في  
الخاصة السحيق في الموسيقى  
الحالصة .

صل أن أوضح مظاهر  
الانفصال بين الموسيقى والشعر هو  
ذلك التأثير الجاد في الوحي  
والإلهام بين الفنانين . لها أكثر  
الموسيقين الذين استمعوا الشعر  
في الحاشية والشعر السجين  
حاولوا أن يظفوا عن طريق  
الكلمات حلما هو في حقيقة علم  
موسيقى . ولحق أن كثيرا من  
الشعراء والكتبا ، من أسوأ  
بعدم كفاءة اللغة للتعبير عن  
أعمق ما يحسون به . شعر وأن  
الكلمة ، في تجربتهم وعدم  
استقرارها ، عاجزة عن أن تنقل  
ما في صدورهم من أحاسيس قد  
استلهموا الموسيقى كثيرا من  
ألكاوم ، حتى لقد كان  
( أندريه جيد ) يتساءل :  
« باللغة الفرنسية ؟ كلاً أي أود  
أكتب بالموسيقى » . ومن هنا  
اشتهر كثير من الشعراء بأهم  
( سمعون ) مثل ( رينزورث )  
وكان ( صمويل جتار ) يكتب  
ويؤلف الموسيقى طوال حياته  
أن ( هو لمان ) أدبيا وموسيقيا  
ورسما في أن واحد . وكان له  
تأثير كبير في مجموعة الموسيقيين  
والأدباء الرومانتيكيين الألمان .  
وعندما ظهر الرمزيون في أواخر  
القرن الماضي كانت الموسيقى  
عندهم مقفلة على كل شيء ،  
وجبر كل من ( فرلين ) و  
( رامبو ) و ( مالارمه ) عن

حتمهم الدلائل اليها وتأثر  
( مارسيل بروست ) بالأسلوب  
الموسيقى عن ( ريتشارد فاغنر )  
وحاول أن ينجح في روايته الشهيرة  
( البحث عن الزمن المفقود )  
أسلوب ( الملحن المميز  
أو الدال ) الذي استلهم فاغنر  
واستغده بكثرة في افتتاحياته  
الموسيقية .

أما الموسيقيون الأدباء فلا  
يقولون عن ذلك عددا . فقد كان  
الأدب يلعب دورا كبيرا في تصور  
( ليست ) لقصائده السبوتية  
التي بعد النص فيها ذا أحمة  
رئيسية في تتبع جبري للموسيقى  
ويحل ( ميبوس ) مكانة هامة  
ضمن هؤلاء الموسيقيين ذوي  
التزعة الأدبية ، ويتجلى ذلك في  
نك الصور السبوتية الشعرية  
التي رسمها عبقريته الخلاقة مثل  
( لامي ) البهر وهي أعمال  
تنتزع فيها الموسيقى والشعر  
ويتكاملان على نحو يستحيل معه  
تصورهما منفصلين . على أن في  
الضروري أن تتذكر أن التوحيد  
بين الموسيقى والكلمات ليس في  
معظم الأحيان ابتداءجا كاسلا  
كها ، بل يبدو أن الموسيقى ،  
حين ترتبط بالكلمات تسير في  
المجاهة المستط ، ولا تتأثر كثيرا  
بالكلمات أو يتفق عنها ابتداء  
ضروريا . وحتى لو كان ذلك  
يحدث ، فلن تكون النتيجة عملا  
متكاملا ريفيا ، بل إن الانتماج  
التام بين الموسيقى والشعر لابد  
أن يتم على حساب الموسيقى  
نفسها ، التي قد تنطفئ حرارها  
نتيجة لامتصاص الزائد  
بالكلمات .

وهكذا يمكن القول أن الشعر  
يسعى من جانبها إلى الاتحاد  
بالموسيقى وإن هذا الاتحاد يضي  
عليه قوة ويزيد قدرته التعبيرية  
والانثريكية ، على حين أن  
الموسيقى تسعى إلى الاستقلال  
عن الشعر وتجر منه ، وربما  
كان تارتجها كله هو محاولة  
للخخلص من التأثير القسري  
لأدب .

عن مجلة « الأتلام » العدد  
الحامس  
مايو ( أيار ) ١٩٨٨

## ● مقبلة

— منذ بواكير الشعر الحر حتى الآن ، والفتشاش بين الشعراء المعاصرين : ارتفعت صيحات كثيرة ضده تقول إن الطوايح ، والخصائص النغمية للشعر العربي غير موجودة بحيث من الصعب أن يسمى شعراً ، إذ يفقد القوامات النغمية الأساسية لتراثنا الشعري مثل القافية التي توحد بين كل أبيات القصيدة ، ويقصد أيضاً القسام البيت إلى شطرين ، مما يجعله أشبه بالنثر ، إذ لا توجد وقفات في نهاية السطور ، ولا توجد نغمية ، معادلات نغمية ، فسطر طويل ، وسطر قصير ، وكان من آثار هذه التناقض في نغمة أن فقدت في تراثنا شعور خاصة أساسية في تراثنا الشعري ، هي قابلية الواسعة الخصبة في التعبير والغناء ، وهو ما يفقده الشعر الحر لسلطه العوازل والأرناسات الإيقاعية ، ولا تستطيع التضميلة وسدّها التي استبقتها من إيقاع التراتر الشعري أن تتلافى ما حدث لها من التوائس النغمية .

## الشعر الحر ، بين التراتر ، والحادثة

### د. شوقي ضيف

ويقول أصحاب الشعر الحر ، لماذا يطلب في شعرنا الحديث التمسك بالإيقاع الموسيقي الكامل ؟ مع أنه تكامل فقط عند أسلافنا وحدهم ، فإن نظام القافية لم يصره اليونان ولا الرومان في أشعارهم وعرفه الفرسيون فقط في البحر الأسكندري وتوافق أبياته المتطابقة ، وعرفه الإنجليز في صور من شعرهم الغنائي ، وشاع عندهم الشعر المرسل والتصور من القافية كذا عند شكبير في مسرحياته ، فلماذا يجبر على الشاعر العربي ويطلب إليه التمسك بالقافية ؟ ، ونسب موسيقية تصدق في جميع أبيات القصيدة ؟ ولماذا لا تترك له الحرية في أن يختار لشعره خطاً جديداً لم يسبق إليه ؟ لأن حاضر أمته العربية ، وما يتصل به من المشكلات السياسية والاجتماعية يختلف عن ماضيها ، وما اتصل به من مشكلات ، وليس الإيقاع الشعري في التراث قيمة ثابتة لا يتق للشارح للمعاصر انكسار منه ، بل هو قيمة متغيرة ومتحركة ، ويظل بعض أصحاب

الشعر الحر في هذا التصور ، حق ليصبح شعرهم يختلف في إيقاعه عن إيقاع التراتر الشعري ، إذ لا يستطيعون منه شيئاً سوى التضميلة وحدها .

ويقولون لماذا لا يتبع التراتر فيشمل التراث العالي اليابلي والتفنيقي والغزواني واليوناني ؟ والتراث الإنساني كله ، ليس موضع جدال لأن ذلك إنما يتعلق بجانب من الجوانب المتعددة في الشعر الحر لا بجانب الإيقاع الحديث فيه ، ولعل شعر وشوقي ، القرون أكبر دليل على أن إيقاع الشعر للموروث يستطيع النهوض بالتعبير عن التراتر الإنساني دون أي قصور .

### ٢ - نظرة تاريخية :

يبدأ التطور في الشعر الحديث بقوة من البارودي ، وقد صور أحداث زمنه الخطيرة ، إذ كان من المشاركين في الثورة العربية وغيره دون حاجة إلى تغيير الإيقاع الموسيقي في التراتر الشعري ، وتفاعل مع تاريخ مصر القرون في بعض قصائده دون حاجته إلى التغيير في الإيقاع ، وخلفه «شوقي» وحافظ» ووفقاً مع مصر وأمتها العربية يستثيران الحمية والحماسة لمقاومة الاستعمار ، واسترداد الحرية والاستقلال ، واستحال الشعر عندهما في كثير من جوانبه إلى ما يشبه قصائد نارية ملتصقة بقلوبنا بها المستعمرين ، وكان شعرهم ثورة على الاستعمار ، لا على إيقاع الموروث ، ولم يقل أحد إنها ذاتاً في هذا الإيقاع ، أو أنهم قصروا في الإبداع السروحية والسياسية والاجتماعية للشعوب العربية ، بل لقد أوجد «حافظ إبراهيم» صورة حبيشة من الشعر الاجتماعي ، صور فيه حياة الباكسين المحضونين في البيئات الشعبية بالجمع المصري ، وسار على دربه كثير من الشعراء في الشام والعراق وغيرها من البلدان العربية . وقد استطاع شوقي أن يتبع بساطة الإيقاع الشعري

الموروث ، فلا يفت بها عند الشعر الغنائي ، بل يمدّها لتتوسع الشعر المسرحي على نحو ما نعرف في غيلياته الست : مصرع كليبوتار ، وجمنوني ليل ، وقعيمز ، وعسل بك الكبير ، وعسيرة ، والست هدى ، ولا تزال يصرّونها الموسيقية وما حل فيها الإيقاع الشعري الموروث من جذبات نغمية وأرناسات صوتية ، واستطاع شوقي في مسرحياته أن يستخرج من الإيقاع كل إمكاناته الموسيقية .

وهي مفارقة واضحة . أن يستطيع «شوقي» التمكن من الإيقاع شعري موروث في الهوض بغير شعري كان يظن أنه لا يستطيع النهوض به ، وأن ينشأ أصحاب الشعر الحر هذا الإيقاع الأنعام عن شعرهم بحجة الحداثة ، وكأنهم لم يلتفتوا إلى أن الشعر العربي ظل يتخلق في أحشاء هذا الإيقاع قروناً طويلاً وأنه استطاع أن يؤدق أعرق المساعر والأفكار ، وقد نظم فيه الأسلاف قصائد فلسفية كثيرة تجوز بها كتب التراجم ، وقصيدة ابن سينا في النفس وعيسوطها من العصار العلوي قصيدة مشهورة ، وهي أم قصائد كثيرة لشعراء المهاسر الأمريكي ، وكان بمصر ابن سينا أبو الصلاة ، وديوانه الزويميات يمكن للسفسنة ، وتتلوه المير وآراءه في العالم ، والحادثة ، والزمان ، والكان ، والحير ، والشعر ، والجبر ، والاختيار ، وأفكاره التي لا تكاد تجمع في شؤون الدين والحياة والجمع والأعلاق ، وكل ذلك نهض به عنده إيقاعنا الشعري الموروث ، بل لقد أضاف إلى هذا الإيقاع عذقة نغمية من متني الصعوي ، هي التزام حرف أو أكثر قبل الروي لا في قصيدة واحدة ، ولا في مجموعة محدودة من القصائد ، بل في جميع قصائد ديوانه اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، والفعل بأن إيقاع التراتر العشري لم يعد يصلح للوقاف بوقاع الأمة العربية لمعصرنا في مبالغة وقصور .

### ٣ - التجديد في الشعر :

ولا أرى أن أحسن من الشعر  
آخر شعره بل بامة وخاصة أن  
نابيين مبدعين لا يتركون التراث  
فيهم وبين الإبداع في تراثنا  
الشعري « إننا أرض أولئك  
الذي يدعون بشدة إلى هذا البز  
ورفع القدمين ، وهو الصلة  
ما يكتبون والتراث الإيقاعي  
القديم .

وأنا أبسط ما حدثت عند  
أسلانا من تحولات في هذا  
الإيقاع ولم تفلح ، وكانت من  
عوامل ترميمه وتجديده ،  
والشعر العباسيون والعباسيون  
نمطاً للشعر التعليمي هو  
الزوج ، والقافية فيه تختلف من  
بيت إلى بيت ، فربما تعد بين  
كل شطرين متقابلين ، واستماتوا  
ببحر الرجز وهو من أفرج البحر  
الشعري الغام ، وأيضاً اشتغلوا  
نمطاً ثانياً هو الأبيات ، وهي  
مقطوعات تتألف من أربعة  
شطور يتحد أولها ونهايتها وزايمها  
في القافية ، أما الشطر الثالث قد  
يتحد مع القافية أو يختلف  
ونمط ثالث اشتهر العباسيون هو  
المسقطات وهي تتألف من  
أدوار ، وكل دور يتألف من  
أربعة شطور أو أكثر .

وتتفق شطور كل دور في  
قائمتها ما عدا الشطر الأخيراته  
ينفرد بقافية مفردة يلتزمها  
الشاعر في جميع الشطور الأخيرة  
من كل دور . وهذه الأندلسيون  
الشطر الأخير في المسقطات ،  
لجعلوه شطرين أو أكثر ،  
والتزاموا قوافي شطوره في كل  
دور ، ومنها استحدثوا  
القصائد التي اشتهروا بها والتي  
وضع قوانين عروضها الشاعر  
المصري ابن سنان الملك ،  
وأوضح أن كل تلك الأنماط  
الشعرية المستخدمة عند  
العباسيين والأندلسيين اشتقت  
اشتقاقاً من الإيقاع الشعري  
الموروث في القصيدة العربية  
للازلة قائمة فيها . جيمنا فكرة  
البيت ، وفكرة الشطر ، وفكرة  
القوافي .

ولمضى إلى العصر الحديث ،  
وتتعد الصلات بين أدبا وبين

الأدب الغربي ، ويكثر الحديث  
عن خلو الشعر العربي من الشعر  
القصصي والشعر التمثيلي عند  
الغربيين ، ويقال إن من أسباب  
ذلك ارتباط شعربنا بنظام  
القافية ، التي كانت عتبة بين  
كتابة المسرح واللحاح ، ونادى  
كثيرون بتجسيم القافية وليس  
التساده توفيق البكري وعبد  
الرحمن شكرى في مصر ، فظفوا  
لشائج الشعر المرسل ولم تظفر  
بالشعاع الذي كان مرجواً ، وعاد  
الشعراء يستلهمون الأنماط التي  
جعلت فيها من الشعر الدوري  
والمتسلسل والموشح ، وانتشر ذلك في البلاد العربية  
والمهاجر الأمريكي ونقله الذوق  
العربي قبولاً حسناً ، لعلته  
بالموروث الشعري .

وأنا أفسح أسوق لذلك كله  
للمتطولين من أصحاب الشعر  
آخر دعاء الانقسام من الإيقاع  
الشعري الموروث ، وكما أن  
يريدون لنا أن تبدأ علماً جديداً في  
الشعر من فراغ أو من الصفر ،  
متناسين بذلك أهم يحاولون  
استصناع الجذور الشعرية  
المتصلة والتراصة في تراثنا  
وإملاقنا وتكونتها النسي  
والعضوي ، وفكرة الحداثة هي  
التي جبرت إلى ذلك وفطمت  
إليه ، وانتشرت بين الشباب ،  
الذي يريد أن يأخذ بالجديد ونحن  
نحس فيهم هذه التزعة ، غير أنه  
ينبغي ألا تنتهي بقصم علائقهم  
بإيقاع التراث الشعري ، بحجة  
الحداثة والتجديد ، إذ إن الحداثة  
والجددة ليست قيمة شعرية  
ذاتية .

إعادة النظر في الشعر الحر  
أنا لا أرفض التطور بل ينبغي  
أن يحدث تطور إيقاع شعربنا  
الحديث ، لأن التطور من سبيل  
الحياة ، متطورة ومتحركة دائماً ،  
وما يزيد من الشعر الحر المأص  
أن يكون لديه الامكانيات  
الموسيقية العالية كما أسلفنا من  
التطور في العصر العباسي .  
والشعر الأندلسي ، وتقدم من  
شعراء هذا الشعر أن يتحدوا مع  
الموسيقى ، بعيد هذا الشعر  
النسق النغمي والجمالي لتراثنا  
الشعري ، وابتداء تظل فيه فكرة

السطر بدلاً من البيت والشطر في  
الإيقاع الموروث إذ هي جوهر  
إيقاعه الجديد وله .  
ولكن لا يترك شعربهم بعد  
ذلك حراً طليقاً يتنظم سطوره كما  
يبدو على نحو ما نرى الآن من  
فوضى وفشاه يملأ الألب  
العربية ، وهو ما يجعله أروع  
يتولر له . مع الضيقة التي فتدت في  
سطوره - نظام نغمي وجمالي .

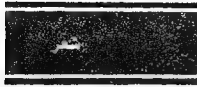
وفي رأيي أن أول ما ينبغي على  
أصحاب الشعر الحر المؤهوبين  
من إعادة النظر فيه كثير من  
متنظوماته القافية ، وقد يتجنى  
كثيرون من أصحاب الشعر الحر  
بأن التزام القافية المفرقة قد يرفع  
الشاعر إلى اقحام زوائد تخلخل  
للصالح في المنظومة الشعرية  
وينبغي لها أن تركز كتجربة ، إذ  
تضطر القافية إلى جلب الفاظ  
لا تحتاجها المعاني . وهو ما يجعلنا  
تسحر أن نزالها على السطر  
في المنظومة ، ففقد صياغتها  
ولكن هذا لا يحدث لشاعر  
مؤهوب ، إننا يحدث لشاعر  
ضعيف أو متشاعر ، وينبغي أن  
تفقد الأبيات الجيدة . ويكون  
رب لم تصاف هذه القصيدة  
الشاعر الجندب بطلاً اسم  
الشاعر عليه ، هل يستطيع أحد  
أن يقول إن شاعراً فداً من شعراء  
التراث مثل امرئ القيس في  
الجمالية وجبرير في العصر  
الاسلامي والبحري في العصر  
العباسي والمتنبي في عصر الدول  
والأمارات وشوقي في العصر  
الحديث . وأنا أرى أن القافية  
يجب احادها للشعر الحر من  
أصحاب تمتد الشعر أحدا  
يمسكون بذلك إحساساً دقيقاً ،  
وعما جعلهم يحاولون انتصام  
إيقاعهم الجديد بإيقاع الشعر  
العربي الموروث وقوافيه .

فقدان الشعر الحر للجمال  
الموروث :  
يقوا أصحاب هذا الشعر :  
بدأ الانتصار لتفوي هذا الشعر  
وأخذوا في الإحطاء بالانقراض  
بين جاهلتي العربية المعاصرة ،  
لانتشال تلك الجمال عنه  
بالاختلاف إلى السبنا أو دور  
الحالية والانتصاح إلى الأفاعيت  
ورؤية التلفزيون والأخبار وإلى

ما ذلك ، ولا يلهون لروعة  
الصياغة الشعرية . وليس ذلك  
النحن بصحيح ، فإن تراء  
منظوماتهم سيظلون مثل  
أسلافهم - يتلون تلك الروعة  
ويشغفون بها ويستغل غنمهم  
التجارب الشعرية الخالدة .  
وكثير منهم يدافعون عن  
تجاربهم ويقولون إن الصياغة  
الجمالية التي لا يبد التمسك بها  
تؤول بالشعر الحر إلى تكرار  
صحيح عفوطة يرددها الشاعر  
كالببلاء ، فلا يكون ناطقاً من  
حاضره ، إنما يكون ناطقاً من  
أسلافه ، ولا أدري من أين  
جاءهم هذا الظن ، وهو ما لم  
يحدث يوماً في نفس تراثنا  
الشعري عند أعلامه ، وهل من  
شك أن صياغة زهير لا تتألف  
صياغة امرئ القيس في العصر  
الجمالي ، بل لكل منها صياغة  
المستقلة ، وبمثل الفرزدق  
وجبرير في العصر الأموي  
وصياغة ابن تمام والبحري في  
العصر العباسي ، وما حدث في  
عصر الدول والأمارات بين  
المتنبي والشريف الرضي في  
العراق وبمثل صياغة ابن سنان  
الملك وصياغة البهاء زهير في  
مصر ، وصياغة ابن زيدون  
وصياغة ابن خفاجة في  
الأندلس .

وأعبراً أول أن أسجل  
ملاحظات مهمة على أصحاب  
الشعر الحر - أهم يستخدمون  
وزناً خاصة ، هي الأوزان التي  
تكون من فصيلة واحدة  
وبذلك يفقدوا في أنفسهم ،  
هذا الشعر في جملة فاضلي  
ولا تخاطب الجماهير وبذلك  
فقدوا ميزة الشعر المفهوم  
والعريق ، وهو ما يجعل هذا  
الشعر من الوجود بالإضافة  
لظهور عدد مثل القصائد الثرية  
وما إلى ذلك وهي ليست قصائد  
على الإطلاق ، بل هو نثرني ،  
ولي نهاية المقال أحب أن أضيف  
ملاحظة - يجب العودة لتراثنا  
الشعري والانتصاح منه حتى  
تخلق تجارب عيقة ومؤثرة ◆

مجلة الحرس الوطني - مايو  
١٩٨٨



## إطار

شادي صلاح الدين



تحوّلتُ عن حبها  
فبكتني  
وكنّا معاً في القطار  
إذن  
لم تكن صدفةً أن تعذبني  
أه لو مرت الآن  
لو مرت الآن أمنتها الاعتراف الأخير  
وأبكي البكاء الأخير  
تعلّلت بالنوم  
كنّا نسير ببطءٍ  
إلى نقطة غير معلّمة  
ثم فكرت للمرة الألف  
أن أتوقفَ عن وكّعي بالحقول  
وأن أستجيبَ لبضتها  
ساعة للوصول  
اعتدلتُ على مقعدني  
وتخلّفتُ خَدَرٌ  
كنت مبتهجاً أنها لن تغادرن في النهار  
وكنّت أسافر في قلبها  
باحثاً عن إطار



فيها من روعة نصير « كائناتاً فنياً » أو عدلاً فنياً .

والفقرىء لثمانيل ختار وأعماله ، يجده قد تمثل في وعيه لمصر ثلاث مراحل أو ثلاث شخصيات طوريه ، واقتربت لديه كل مرحلة بمرز انصب التعبير في قلبه أو دار الشكل العام في فلكه :

فأولاً : هناك مصر الفرعونية ، وقد تمثلها وعى ختار الفنى من خلال رسوم عامة ، لعل أن يكون أهمها :

- (أ) الضخامة .
- (ب) الصلابة .
- (ج) الرسالة الحضارية .

ثانياً : هناك مصر القبطية ، وقد تمثلها وعى ختار من خلال : أ - تأسيس الوجود على « السلام » ، ولما كان من اللازم أن نفهم ملامح الدعة والسكون في أعمال ختار بعيداً عن معاني الاستكانة واللذة والتخاذل ، والمسألة في جوهرها معنى قبطى يقرر علو القيمة مع تأسيس الوجود على السلام ، أشاعة للمصره ، اليس أن « لله المجد في الأفعال وعلى الأرض السلام وبالناس المسرة » .

ب - الفداء أو العطاء ، ففى أعمال ختار نجدته يركز كثيراً على « البذل الفردي » وعلى فكرة « الواحد فداءً عن كثيرين » ، فكل النماثل المبررة من الكد والكبح والعمل ، تقديم فحاج « لدية » .

ج - التجسد ، الروح دائماً « مصر » والجسد دائماً « فلاح » .

ثالثاً : مصر الإسلامية ، فعندما جاءه الإسلام إلى مصر - وكانت تروى تحت نير الرومان - كانت كمن جاءه « نور وكتاب مبین » ، « الإسلام نجلى في وعى ختار على أنه الاعتناء » وهي استنارة عقلية ، الحطاب فيها « لاولى الألياب » والاكتشاف أساسه تجريسي « بالسير في مناكيبها » . وقد تمثل الفنان هذه المعاني كلها في أعماله التي جعل موضوعاتها « معالجة واقع بقيمة » ومن ثم الاتصال بقضايا الواقع الاجتماعي .

بلذلك يتضح أن الفنان هو مكتشف ضمير الأمة والفنادر على تمثل مجد أمته والتنبأ بمستقبلها من حيث أن الفن - كما كذب إليه يمس حتى - تمثيله للماير .

فلقد استطاع ختار أن يعث مجد أمة غبن حقها الزمان وأطفا شلة الجمال فيها غيرة الغدر والجهل والاحتلال ، وبعد

## الشخصية المصرية فى فن محمود مختار

د. وفاء محمد إبراهيم

●● بداية ينبغي علينا أن نحدد ما نقصده بالشخصية المصرية ، جرى الشرف على أن ينصرف مصطلح « الشخصية » إلى مجموعة الخصائص والسمات المميزة للفرد أو للجماعة أو حتى للشئ ، وفى حالة الانسان تكون هذه المميزات ذات طبيعة عقلية وروحية وأخلاقية .

●● والأمراً في شخصيات الأمم والشعوب لا يمتد كثيراً عن ذلك ، فلا يزال معنى « الشخصية » متصرفاً إلى الدلالة على الخصائص والسمات الفكرية والروحية والأخلاقية للأمة أو الشعب ، مع إبراز فكرة « التطوير » أو حتى « التغيير » وأثرها على تلك الخصائص وفعلها في تكوينها . ذلك لأن « شخصية الأمة » ما هي إلا محصلة « تراكمية » لما مر على الأمة في تاريخها - الطويل أو القصير - من مراحل أو أطوار وما حققته بالتفاعل مع كل « طور » ب « دور » . ومن هنا لا مفر من الاعتراف بما للشخصية القومية من طابع دينائى كتعبير « الشخصية » بحكم تعاقب الأطوار وتغاير الأدوار والمخاط الاستجابية - سلباً أو إيجاباً - لمعطيات التغيير الكونى العام .

●● لذا كان دواعى اتساق الفكر مع موضوعه ، أننا إذا كنا بصدد الحديث عن « شخصية أمة » فعلينا أن نتعامل مع كلمة « شخصية » في هذه الحالة على أنها « أسبق كل » يطلق للدلالة على « شخصيات » كل شخصيه منها تدل على طور تاريخي .

●● وقد مرت مصر بأطوار تاريخية عدة ، وقد خلف كل طور منها سمات أو خصائص سرعان ما تحولت إلى الوعى إلى مجموعة من الرموز للشخصية الدالة بلذاتها على عصر أو طور .

●● فإذا ما نحن أعلنا يقول الفيلسوف إرسط كاسيرو وسوزان لانجر من أن الوعى الإنسان لا يتعامل مع الواقع الموضوعى إلا بعد ترجمته إلى رمز أو أكثر ، ويحيث أن الوعى إنما يتواصل مع الواقع من خلال شبكة الرموز التي استقرت عن ذلك الواقع في الوعى ، فإن هذا القول أصدق على الفنان منه على أى كائن معرفي آخر ، فالفنان وهو ذلك الإنسان ذو الوعى القادر على تمثل أطوار الشخصية القومية في شبكة من الرموز الدالة ، يسكوها تمبيراً وينشغ

أجبال من الصمت المؤهّن ، رفع غنار شملة  
البحال مرة أخرى كأول نحات بعد سنوات  
العقم الطويلة .

باعثاً مجد أمة دفنت في مقبرة التاريخ ،  
ولم يقف مقلداً لتمثالها بل انصهر تماثيلها  
داخلة والتقى بالسفن الأوربي الحديث ،  
فأخرج لنا فنا له سماته وتكويناته ورموزه  
الخاصة التي تميز عن مصر الحديثة في لحظتها  
التاريخية ومستقبلها المرقب ، مصر  
المحتلة - وقد ذلك - وهي تحاول أن تنهض  
مجددة لمجدها ، مصر الغافية إلا أنها متعبة  
وهذا يتضح في تمثال « الراحة » حيث  
يوضح التمثال جلسة فيها هجعة خفيفة ،  
إلا أنها هجعة لا تبعث مصر عن معطيات  
هضبتها ، فهذه الأغفلة إنما فرضتها مضغوط  
الحياة وتعبود الاستعمار ولكن لا تزال هناك  
قاعدة للإرتكاز تتمثل في القدم الثابتة ، أما  
الوجه غير المختبئ إنما يعنى أن هناك متابعة  
للأمور .

● والمشهد لتمثالين غنار - ضل  
لرغم من أنى اعتقد أن متحف لا يتيح  
رؤية متكاملة لفن هذا الفنان العظيم -  
يلاحظ عدة ملاحظات هناك توافقت بين  
الواقع والتجريد ، فكل قطعة من قطع غنار  
الفلاحة والعودة من السوق ، حاملة  
الجرة ، الحزن ، الراحة ، حمل شاطئ  
القرعة ، الصودة من النهر ، الفلاحة تجمر  
الماء ، تماثيل تجسد مواقف الحياة المختلفة  
المألوفة لدى أى فرد في مصر ، ومع ذلك  
فهى تنطق بأفكار الحرية وتحقق الشخصيه

المصرية ، فهو لم يقف بتمثيله عند المواقف  
الجزئية التي تمثلها بل انطلق بها من الواقع  
إلى الرمز :

● \* \* \* فتمثال الارادة - مثلاً - ما هو  
إلا خطاب للشعب يريد به أن يقول أتم  
تملكون الارادة لانكم اصحاب شموخ ولذا  
أختار الطول الفارع للتمثال ولذليل هذا  
الشموخ تاريخكم القديم ومثله الوجهه  
الفرعون للتمثال ، أليديكم كانت مقيدة  
وأنتكسر القيود بالشموخ والأصالة .

وقد تال المعيان الثلاثة ، ولو تصورنا إنهم  
يمثلون كل للمجتمع لقلنا أنه لا يحق لواحد  
منهم أن يقود لأنه لا يوجد فيه القدرة على أن  
يقود ، فإذا كان الكل أعمى ، فمن يقود ،  
وهنا جعل الأعمى الأول يسلك النصا التي  
ما هى إلا السلطة ، وكأنه يقول الكل  
أعمى حتى السلطة والفرق هو النصا .

وقائياً : يلاحظ المشاهد أن هناك جدلية  
خفية بين تمثيلين ليحققا فكرة ما ، وإن كانت  
هذه الروح الجدلية يشعر المشاهد بسلامتها  
بين تماثيله جميعها متخارجة نحو تحقق عاوار  
التعبير الرمزي لخنار وهى الفلاحة في  
أوضاعها المختلفة ( مصر ) - الحرية -  
الحب - الموت .

وقد يتبادر إلى الذهن السؤال : لم أختار  
فنانا الفلاحة بالذات لتمثيل مصر ؟ يبدو  
أن الفلاحة التي جسدها لنا خنار في خبرات  
الحياة المختلفة ، ما هى إلا أبرزيس الفلاحة  
المصرية الأولى التي رسمت في وهى خنار ،

فها هى أبرزيس رافعة يديها تمقص شعرها في  
حركة لها مغزى لم الشمل ، فأبرزيس تذكرنا  
دائماً بفعل الوجهة ، والجمع ، الناتج عن  
دافع الحب والوفاء لا للحبيب فحسب ، بل  
لمحصر كلها ، كما ترتبط في أنفسنا أيضاً  
بالخصوبة والنماء ، ولذا أبرز الهندسين رمزا  
للأسموة والرعاية ، وأستطاع غنار وبحث  
أن يستنطق بأبعاد الأسطورة وما توحى به من  
دلالات تتخطى الزمان والمكان .

● عاوار التعبير الرمزي عند غنار  
أولاً : ذ أو الفلاحة ،

لقد جسّد غنار الفلاحة في مواضيع  
ومواقف مختلفة توضح جوانب الحياة .

● في مصر فمثلاً الفلاحة حاملة المياه  
تجسد حاملة الجرة من حيث البناء والتكوين  
أضفى لحاملة المياه مزيداً من التشاغب  
والتناسق في حركاتها والبيئات في خطواتها  
فبدت حاملة للمياه عن اقتدار معلنه عن  
نفسها في وضوح يعكس حاملة الجرة التي  
تترو بحملها وكأنه كان يتحنن لمصر أن تكون  
حاملة المياه لا حاملة الجرة ، لأنها حينها  
تحمّل المياه فهى تحملها لنفسها لا لغيرها .

● وفى الحقيقة أن الفلاحة في أوضاعها  
المختلفة هى تلخيص لأخلاقيات مصر ،  
السرور العمليه ، في جسدية الانحناء  
والمقصد ، فمصر هى بلد العمل الجاد  
تتحكم ضوابط أخلاقية والهدف منه الحياة  
وهذا يتضح في تمثال العوده من السوق  
حيث يوضح التكوين البنائى لتمثال  
الفلاحة العائدة من السوق ثبات الطائر ،  
فهى تحمل قفصها بلا سند من يديها وكأنها  
تقول أتيت بحفى ، وظفرت بما هو حق  
ثابت لى ، وبالتأكيد هذا المعنى ، لم يكن فنانا  
في حاجة إلى إبراز مساعدة البنين ، وكأنه  
يريد أن يقول حين تحصل مصر عن طريق  
جهادها على حقها الثابت يحق لها أن تمش  
واقفة القدم ، ثابتة الخطى ، تبصيراً عن  
المستقبل وآماله ، كما يتضح أيضاً في تمثال  
« الفلاحة التي ترفع الحياة » حيث ساعد  
التكوين التشكيل للتمثال على أن يوضح  
جدية المقصد ، بل ويوحى بقداصة العمل  
عند المصرى الذي يصل إلى حد العبادة التي  
تجسدها تلك الانحناء الهيبه للفلاحة ،  
وكان لسان حالها يقول : « أن حياتى كلها  
في هذه الجرة » ولعلنا الآن نحتاج لتلك  
القيم الأخلاقية لزيادة انتاجنا والحفاظ على  
نظافة وجمال مصدر حياتنا كلها « النيل  
العظيم » ، ولما كان غنار تجسد الفكرة في



● غنار

الخماسين يمثل الدعامة التي ترتكز عليها وتستمر بها حضارتنا وهي الحفاظ على قيمنا الداخلية أي قيمنا الروحية والانسانية والوجدانية من الانهيار ، يسدواننا لا نعى جيدا النصيحة الغالية وقد يشهد حاضرتنا بذلك .

● ولقد تقاعل غتار مع قضايا مجتمعه ، فبعد دعوة قاسم أمين لتحرير المرأة في مثاله خولة بنت الأزور ، وايضا رأس فتاة مصرية ، فترى أن الوجه يأخذ السمات الفرعونية التي تميزها عن فتيات العالم ، كما ظهر الأذن ، وجعل العينين ممتلئتين والشفة مغمومة لا تعبر عن شيء ، إلا إن التعبير العام للتمثال يوضح أن الفتاة موهوبة ، تراقب وتعي معنى حقاً لا تعبر عما يجتالج في جوانبها إلا أنها تعي ما يدور حولها ، هو وعي لا يسهم ولكنه موجود وهذا ما يؤكد ظهور الأختين ، فهو ليس لإظهار تشكيل جمالي فقط ، بقدر ما هو إظهار للمتابعة وهذه الشفاه المغمومة مع البسمة خفيفة تسمح من يحسبها لا تعى ، فهناك ذكاء وفاعلية في الداخل تثير الوجه وتبه كل جماله .

● وأشد ما تلاحظه في تماثيل غتار بصفة عامة هو قدرته على التحكم في التوازن بين العناصر المادية والشعورية ، لتتحول من حالة الحركة العارضة إلى الجوهر وبالتالي يتحقق التوازن بين عناصر الشكل الفني نفسه من كتل ومساحات وإمكانات .  
تيسيرية : فإذا تبينا الحركة العارضة « الحارس الحقل » حيث مثله لنا وقد أشرع بوجهه يساراً وعصاه على كتفيه وكنية الماته ، فهي حركة لذكرنا « بغيال الماته » إلا أن وراها يكمن معناه جوهرياً يسعى فناننا لإظهاره وهي إنه إذا كانت مصر هي مجموعة حقول - حيث كان الاعتقاد السائد أن مصر بلد زراعي فحسب - فإن حارسها لا يبالى بحراستها ، ويتضح ذلك في نظرته إلى جهة جانبية لا إلى الأمام حيث المستقبل ، ويخفى ، ويخفى وراء حراسه مستمدتين سلطانهم منه . كذلك تمثال « شيخ البلد » إذا استطاع غتار أن يخلقنا من المظاهر الحسية المتمثلة في البطن الممتلئ ، والنعق الغليظ ، إلى معنى الفطرسه والنظرة المتعالية لفئة أولئك من الشخصية مثلك في عصره - بل قد يتجاوز عصره - تستقى السلطة أو التسلط من غيرهما وتتغلغل ككلاهما مسورة لا تنهش رزق أفراد الشعب فحسب بل تتعالى عليه فتغلب القيم



التشكيل البنائي للتمثال على هذا المعنى الذي يوحى بتماسك جبار ويتم عن محاولة مستعينة للحفاظ على ثبات « الداخل » لأفراد الشعب .

● ويسدو أن تمثال الخماسين يمثل من ناحية أخرى نبوءة فنان قدم نصيحته الغالية إلى الشعب المصري بأن الأهم هو « الداخل » فإن كان تمثال نبوءة مصر تحققت فيه وحدة تشكيلية ذات دلالات جديرة بالانتباه ، حيث يروى قصة شعب يستعيد بناء ذاته مستلهماً مجد حضارته العريقة مثله في أبي الهول ناهضاً بعد سنوات طويلة من النعاس ، وها هي مصر بجانبه يشع وجهها بالأمل في مستقبل يمتزج فيه مجد الماضي بعصفوان الحاضر ، فإن تمثال

واقع جزئي بالوف لم يغفل التشكيل الجمالي للمرأة وأظهر جوانبها الجمالية في انحنائها ولفتاتها ، ولعل هذا يربط من جفاف فكرة العمل والجديفة التي يقصدها .

● ولقد التفتت القيم التشكيلية مع القيم النفسية في تمثال الغد الخماسين من حيث عمق المضمون وقوة التعبير ، وساعد التكوين الشكلي في خدمة الفكرة التي يريد تجسيدها . منها هي مصر في مواجهة الريح ( وهي رمز دائم لأي قوى مناوئة لمصر ) تحاول جاهدة إقناع ما يسعها إقناعه من أن يدهمها الريح ، فإن كانت مصر مهتلة - في ذلك الوقت - فهو شيء عارض لن يساهمها ، فهي تلك تاريخها العظيم وإرادتها وقيمها في « الداخل » ولذا أكد

الإنسانية ويعان المجتمع ألوانا من الصراع النفسى والإجتماعى والوثاق من التطرف بين قيم ثابتة وقيم عقلية تريد أن تسود .

● واستطاع غنار أن يخلد في تمثالية بنت الشلال وشيخ البشاريين الطبيعية الجغرافية الساحرة لبيئة كل منها ، فبنت الشلال تمثل جغرافية النوبة في صورة إنسانية ، فيها من الأقلية شعرها المتدفق المبروط من أعلى إلى أسفل ، ويمرمتها هي سمرة أرونها ، وحدة عينها تروح بما تحمله به نفسها من حذر وحيلة وضيق ما بين الجبهة هي اقتراب ما بين معالها ، مع شموخ يدل عليه الأنف وشاشة نذل عليها ارتضاع الوجنتين وترحيب الطبع وليس التشطيع يظهر في البسمة غير المتكلفة ، وكذلك شيخ البشاريين ، فان ضخامة الانتماسة ، وصلابة الملامح والتقاطيع تصور وتوضح طبع وطبيعة الصحراء .

● ثانيا : الحرية : ولو اتقنا إلى عور آخر من عوار الإبداع الفني عند غنار ، فسجد أن عبور الحرية من أهم المحاور التي يدور حولها فنه ، فهي تتخلل كل تمثاليه ، فهو يريد لصبر التحرر بكل أنواعه - سواء أكان سياسياً أو نفسياً أو اجتماعياً أو اقتصادياً - وهو يظهر ذلك في ملامح تمثاليه وخطوطها وثأياها - حيث يبرز الاقتدار والثبات والتماسك ، والجلد - فتمثاليه - وخاصة الفلاحة مثله مصر في وهي غنار - تسمى لتحرر تستمد فيه مجددا كورته لأعظم الحضارات وأولها ، إننا ألا لو أردنا شيئاً من التحديد ، فسجدد ما لاكون التحديد ، فمد استطاع غنار أن يجرس الحقيقة سعد كزيم لفترة تاريخية محددة - بصرف النظر عن اختلاف وجهات النظر السياسية حول دوره الوطني - إلى رمز تشلعب شعب إلى محطيم قيوده نشداناً لحرية ، فروح الجلال التي تنفع في إشارة سعد إلى الأمة المصرية تبث نفس شعور الثقة والزهو والأمل في النصر والاستقلال ، الذي يشبه فينا تمثال ابن الهول كشاهد على جد حضارتنا وأصالتها . ولقد نحت حول تمثال - سعد - وصوراً تمثيل الحول والعدالة ، و « الدستور » لتحقق للحرية أركانها وشروطها الأساسية ، فحرية بلا ارادة حرية « بمنحة » وحرية بلا عدالة حرية خاوية ، وحرية بلا دستور هي حرية غير مضمونة .



نحو تفاعل بعد أن أوضح لنا أحادية العلاقة في التمثالين السابقين . فنجد أن تمثال « المناجاة » من الناحية التشكيلية تحمل فيه المرأة جزءاً أكبر بينما يمثل الرجل جزءاً جانبياً معتمداً على جزء كبير منها ، في حركة تذكرنا بالجنود الذي قد يحدث أحياناً في اللا شعور عند الرجل بين دور الحبيبة ودور الأم وهو ما يلوح خاصة في لحظات المناجاة ، كما نلاحظ أنها تمثّل مكاناً أعلى منه ، وكذلك تشغل مكاناً أكبر من حيث المساحة المكانية ، هي تنصت وهو يناجي ويهيم ، ولما كانت كل فلاحة هي في وصي غنار تمثل مصر الأم والحبيبة ، فقد أراد غنار أن يقول أن كل ابن من أبناء مصر أن يناجيه بحبه ، أي يقوم بأعمال من أجلها شريطة أن تكون تلك الأعمال نابعة من الحب والود والوفاء والأخلاص .

● وكما قلنا فيما سبق إن الجمال هو غاية مطقة ، ولذا أحضى غنار بالجمال كقيمة مطلقة جسداً في لآلئه الجملى « اللقية » و « أبيض » و « عروس النيل » ، فإذا كان مضمون كل منها يختلف عن الآخرى ، إلا عنده معادلة متوازنة بين الدأصل والخارج ، والجمال الخارجى مبره هو تلك الأبراج التي تنبع في كل أعضاء الجسد جمالاً وسحراً خاصاً ، الأمر الذي لا نستطيع معه أن نشير إلى موضع بداته في التفاعل فيها سمات الروح والجمال وحدة تماثل « عروس النيل » تمثل درجة عالية من درجات التمكن والأستاذية لمختر في إبراز الجمال ، إذ نلاحظ إنه لا يعنيه إلا أظهر « جمالاً كريمة مطلقة » بحيث يطغى على القلة ، فلا تشع بروجوها ، فصح أن ينتم إلى ملاحظة معاني التناسق والتناغم ، والسر والكتف ، والذراع والمصغر ، والتناسق بين القملخين والساقين ، وكذلك تسحرنا تلك الانتماسة الرائعة فهي تذكرنا بأبشامة الجواكندا الغامضة ، فهي انتماسة تنطوى على الغموض ، غموض الصبر ، والمفارقة أن عروس النيل تعشق هذا الصبر كما يقول تيشه ، فجمالها حكم عليها بمصير غامض ولكنها تعشق من أجل خلود النيل العظيم ومصيرها .

● رابعاً : الموت : ولما كان الزمان من شأنه أن يحول دون تحقيق الإنسان لذاته تحقيقاً كاملاً ، فلم يهمل غنار ليم التلون الذي كان يرجوه مع رجال الأدب والفن والأثر لتسجيل تلك الروح الخاصة للشعب

ثالثاً : الحب : أما الحب كمحور هام من محاور فن غنار ، نقول إنه يؤكد بالفعل ما ذهب إليه إفاطرون بأن الحب هو الدافع الحقيقي والباست الأساس لإبداع الجمال ، منها هي تمثالي غنار تنضج بمعاني الجمال والجلال الذي يصدر عن قوة الحب ينطوى عليه داخله لصبر ، فالحب يقوده لاكتشاف صيغ جديدة ، للفلاحة تتمثل فيها حاسة التكوين المعماري في رشاقة وروعة تظهر في مواضع اليد والوجه والقاعة ، وهي تسهم بدورها في التشكيل الجمالى للتماثيل ومن ناحية أخرى امتزج معنى الحب الكلى ، بالحب الجزئى عند غنار ، فلر نظرنا إلى ثالث الحب عنده - أي تمثالي « نحو الحبيب » - مناجاة - عند لقاء الرجل ، نجد أن اثنين منها ( نحو الحبيب - عند لقاء الرجل ) تمثل المرأة فقط وهي بجانب أو طرف واحد من علاقة الحب ، وكان غنار يرى أن المرأة هي الأساس وهي سر الحياة ، فوجدها بمنح الحياة معاني الحب ، والجمال ، والخلود ، وكأنه يردد قول الشاعر الفرنسى لوى اراجون : إن المرأة لا للملك مستقبل الإنسانية ولذا حق غنار معاني الجمال والرشاقة والدلال في تمثال نحو الحبيب أما في تمثال « عند لقاء الرجل » نجد تعبير الاحتفاء « الفلانة تحضى بالرجل الذي تحبه ، حقيقة هو احتفاء يطله الحبيب ، وذلك لأن المرأة تعلم أن ذلك هي الرجل ، فهو يزيد من دلالها وجمالها ، ويحل من سقوطه الرجل ويهيمته . أما في تمثاله « مناجاة » - جسده غنار طرفي الحب في منظومة توضح لنا جوهر الحب عنده على

١١٠  
● التلعة  
● العدد ٨٥  
١٠  
٩  
١٥  
١٩٨٨



## بقية الصفحة الأخيرة



## موسوعة للقاهرة مطلوبة من مجلتها

والخرائب .. وكيف صنعت فروها للنيل  
لتنشئ جزراً تجعلها حدائق ومساجد  
وزوايا للصالحين أو حصوناً للمحاربين ،  
ثم تتحول إلى أطلال قبل أن تعود الأطلال  
قصوراً وعمار وممشيات وكورنيشات  
للشاق أو للمتسكعين والعربات العاطلة  
أو الراكنة ..

وتأخيل كلاً جديداً عن طبقات ناس  
هذه « الثروبوليتان » المائلة وفنائهم ،  
ولخصائص الشاحنة : كيف خرج زعيم  
الثورة - كالبشيل - من وسط تجمار  
الحضار ؟ وكيف يكون آخرى  
مثل -- الإمام محمد عيله -- إماماً للاستشارة  
والعقل ؟ وكيف يتحول فران سكندري  
( كالنديم ) إلى شاعر وخطيب وصحفي  
ومفكر ثائر في القاهرة ؟ وكيف يمول تجمار  
الحمزاي والمطارين مشروع جامعة جينا  
إلى جنب أبناء اللوات المتعلمين ؟ وكيف  
يخضع مراهقون خضر الأعواد بهدائهم  
أسفلت الشوارع والميادين والكبارى طلباً  
للاستقلال والحرية السياسية ، والعدل ؟

أخيل كل هذا وغيره كثير ، وأقن -  
بعد الجدل - أن يكون كل هذا - مجلدات  
تجمع عن القاهرة المشوقة الجاذبة المعجولة  
السكانة القلوب والأحلام

المصري التي كان يؤمن بسردياتها في نفوسنا  
وعقولنا ، وجونا ، على الرغم من رجائه  
للقدر أن يرجي حكم الموت عليه ، وهذا  
ما حاول أن يجسده في لوحته البرونزية التي  
تجمع بينه وبين بلقيس مكله سباً إنه أشبه  
بمشهد درامي عنيف وصل فيه لقمة البلاغة  
التشكيلية والتعبيرية فقد كان شاعراً  
وموسيقياً ، وفناناً تشكلياً ، فالشاهد يجمع  
بين ثلاثة تكوينات غتار وبلقيس والجوقة من  
خلفها : هو يخفي وجهه بين يديها ،  
بستعطفها ، يرجوها بالا تنطق بالنبا . ولو  
تساءلنا لم أختار بلقيس بالذات ؟ فإنه يبدو  
إنه اختارها لسببين أولهما : أن اسمها يترن  
بالأنباء أو الأخبار ، قال تعالى : لقد جئتك  
من سباً بدأ ، فهو الآن يتلقى من يافته خيراً  
توحي به أنغام الجوقة الحزينة ، هو نبأ فراق  
لا يريده ولا يستطيع له دفعا ، وهي  
لا تمكّل إلا أن تشيع بوجهها حتى لا ترى  
غتار يتخذ التماثيل ويقتنبا قال تعالى في  
سورة سباً : يعملون له ما يشاء من محاريب  
وقائيل ، ولعل هذا يوضح الجانب الأمانى  
العميق والمستبتر في مواجهة أى دعوة لتحرير  
الجمانيات المسجدة .

وأخيراً لعل لا أستطيع أن أعبر عن قيمة  
فن غتار ، غير أنه لم يستطع أن يجسد مصر  
في تماثيله فحسب ، بل تجاوزته حدود  
المحلية المصرية ليجد مكاناً في التراث  
الإنسانى المعين ، فكل فن عظيم لا بد أن  
يملك هذين الجانبين الهامين :-

- جانب يضيفه إلى التراث الإنسانى .  
- وجانب يقبده أو يصله بالظروف  
الحالية التي أبدعته ، ولقد استطاع فن غتار  
أن يعبر عن الإنسان المصرى بل يحقق  
شخصيته القومية وفى نفس الوقت يتجاوز  
بتلك المعانى الإنسانية المجردة التي عبرت  
عنها تماثيله حدود الزمان والمكان لتصبح إرثاً  
إنسانياً ، ولذا فإن فن غتار تعبير عن ذاتنا  
المقبلة في صيرورتها لأنه يتجرى قسمات  
الماضى بتقاليد الفنية وتحققاته الفكرية  
والتاريخية ، ويعبر في نفس اللحظة عن  
حاضرنا ونبىء عن المستقبل الممكن وهذا  
هو سر خلود عمود غتار . ♦

## انظر صور الموضوع

من ١١٣

إلى ١١٦

## موسوعة القاهرة

## مطلوبة من مجلتها

### سامي خشبة

مفت مينا - في بدرشين الجزيرة ،  
ولا ينتهي - حتى الآن - إلا عند نصب  
سلاح الدبابات ، للذكرى معركة وإيقاف  
وأحواء قوات الإسرائيليين في الضفة عام  
١٩٧٣ .

وغده « القاهرة » تحتاج من مجلتها « مجلة  
القاهرة » إلى شيء من الإهتمام : المعرق ،  
والجسماني بتاريخها - تاريخ الأسماك ،  
والمواقع والبشر - هذا الزمان الشظاوي  
المشحون بالأفهام ، والأعمال ، والتحقق ،  
والتشهير ، والانحياز ، والاحمال ،  
والالتباه ، والتجاهل ، والحب - أحياناً  
إلى درجة الفوله ، وأحياناً إلى درجة القتل .  
والإهتمام مطلوب أيضاً بواقع هذه القاهرة  
الكبرى . . . وعسقلها في المجلة التي تحمل  
اسمها .

[ أرجو ألا يفهم أصدقاؤى الأصدقاء  
المسؤولون من مجلة القاهرة ، وجل رأسهم  
أخي الدكتور إبراهيم حمادة أنني أنتقد - أو  
حتى أحبط - انجازهم المظهور المتمثل في  
« القاهرة » المجلة . . . إنما ألتفح  
فحسب . . . وأقدم « حيليات » الاقتراح ]

أقترح مثلاً أن تقدم لنا مجلة القاهرة ،  
صفحة أو « باباً » يكون نمرة لـ « دائرة

في عام ٩٦٩ ميلادية ، بدأ بناء مدينة  
القاهرة ، وفي عام ١٩٦٩ احتفلنا بعيدها  
الألفي . في وقت ذلك الإحتفال لم تكن  
لدينا مجلة اسمها « القاهرة » وكنا نظن أن  
عمر مدينتنا ألف سنة فقط . الآن لدينا  
المجلة ، وقد تبين أن القاهرة « الكبرى »  
يقرب عمرها من سبعة آلاف سنة .

فالقاهرة الآن ليست هي تلك المدينة التي  
تقع داخل سورها الممتد من سطح المقطم  
بين مدخل الدراسة ، وشارع الحاكم ، إلى  
مستصف شارع الخليج حتى « دم  
الخليج » . . . فذلك كانت مدينة هائلة  
بفيلس عصرها ، وسرعان ما خرجت من  
السور ، وتجلدت فيها وراثة شمالاً وجنوباً  
وغرباً ، حتى أضطر صلاح الدين الأيوبي  
[ ووزيره قراقوش الشهر ] أن يمد السور  
قرب ميدان النخبة ، حتى القلعة ، وحتى  
ما وراء جري العيون بمسافة ، وأن يترك في  
الخلعاء عبرائب الفسطاط [ الماصصة  
السابقة ] بأحيائها المصايف [ القطائع  
والصكر ] وكانت قد استقرت قبل مائة عام  
تقريباً . . . والآن نعرف القاهرة الكبرى  
الممتدة بين قلوب في الشمال وحلوان في  
الجنوب ، ومن أطراف مصر الجديدة ،  
ومدينة نصر شرقاً ، والتي تمتد داخل  
الصحراء الشرقية ، فيما يصرق بصحراء  
السويس - الخواف - أو حتى داخل  
الصحراء الغربية فيما وراء مدينتي الجزيرة ،  
وإمبابة . . . مساحة مهولة ، وتاريخ يبدأ من

معارف القاهرة » أو « قاموسها الموسوعي »  
والخيل أن تكتب « مواد » هذه الموسوعة أو  
هذا القاموس الموسوعي بمنهج يشتمل على  
وحي باتصال هذا التاريخ وتواصل أزمته ،  
وحضاراته ، وثقافته التي أصبحت  
أضالفت رافدية فرعية ، ترقد نهراً واحداً  
عظيماً هو نهر تاريخ مصر : من مفت مينا  
وسقارة زوسر ويمتدحت إلى أفق حور ،  
خوف وأبائه إلى كنائس مواقع زيارة وأقامه  
الأسرة المقدسة - المسيح الطفل  
والعلماء ، ويوسف النجار - في « مصر  
القديمة » إلى جامع عمرو ومساجد صحابة  
الرسول صلوات الله عليه في القسطنطينية  
القديمة ، إلى مساجد - وما تبقى من بيوت  
الفاطميين ، وإلى قلعة صلاح الدين ،  
ومساجد ووكالات العصر الأيوبي ومبانيها  
الملوكية - ومعها بقية الأسوار ، والفاطر  
القديمة . . . والأحياء . . . أحياء كان بعضها  
قرى وعزباً عند الأطراف ، تحول بعضها  
إلى مدن كحلوان - وهي إسلامية أموية  
النسب فيما يقال بكل تاريخها من متجع إلى  
مصنع ، وتحول بعضها إلى مخازن للبشر  
والسلع إلى مقالب للفسامة ، ومساكن  
للهاربين من الأحكام أو لن سيهربون  
منها . . . وتحول بعضها إلى أسبائح  
معمارية ، وبشرية تبرقشها كل أصناف  
الثقافات ، والحداثة ، والأشكال والفرش  
الباهية السريعة وهيكل السيارات القديمة ،  
وصوائى الحلوى والمحلات والكشوى ،  
وعربيات الكبدية والفول ، ومحلات  
الصاغة ، ومتجعات هونغ كونج  
وتايوان . . .

ماذا يملك كل هذا التاريخ - المدفون  
والحي - الضماني في الورداء والممتد إلى  
الآن . بإضافاته وزوائده ، تلك المتصدرة  
أشياء وأفكاراً وسلوكيات في « كل » واحد  
يكتسب المعنى من تلاحم متناقضات ، ومن  
تأثرها ما حل حد سراء ، فيما هي تصعد  
درجات سلم الزمن إلى ما قد يكون اكتمالاً  
للمرض بدأتها - إذا وضعنا في عقولنا « جهاز  
هيجل » لفهم التاريخ أو إلى ما قد يكون  
حضارة جديدة - أو فناء شاملاً - إذا  
استبدلنا بجهاز هيجل ، أي جهاز آخر  
لفهم الزمان المعصر في عاصمت المعجوز

## الشخصية المصرية في فن محمود مختار



تمثال العميان الثلاثة



تمثال شيخ البلد



تمثال حارس الحقول



تمثال « الفلاحة » ، كاتمة الأسرار

## لوحة « السوق » للفنان المصرى « مصطفى بط »

رمز يعبر عن الظلم إلى لحظة سلام مع  
النفس ومع الآخرين .

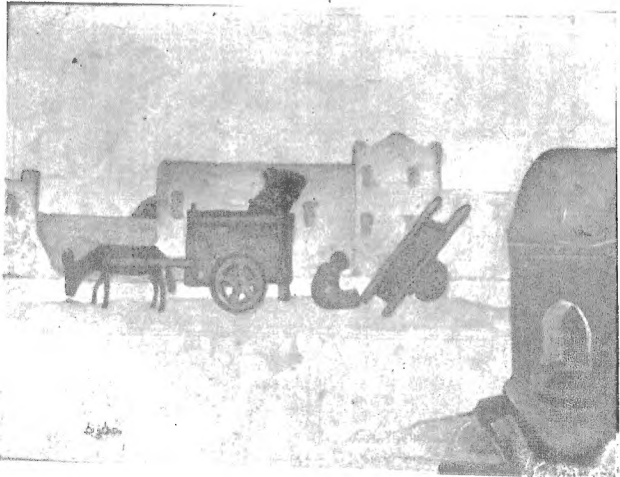
واللوحة المنشورة عبارة عن أرضية  
يغلب عليها اللون الأبيض ، مشغولة  
بلمسات من الأصفر « الأوكرو » ودرجات  
الأزرق لتتفق والموضوع . أما الشكل  
فتتج عن مجموعة من العناصر وضعت في  
مستوى واحد دلالة على ارتباط  
العناصر . واللوحة تعد استمرارا  
لاسلوب الفنان المتأثر بأعماله السابقة في  
الجرافيك ( الحفر ) .

لحظات تقارب وتفاهم عندما يقدم كل من  
الطرفين بعض التنازلات ويضع نفسه في  
خدمة الآخر من أجل تحقيق هدف أسمى :  
اللوحة .

إن هناك قوة خفية تدفع الفنان إلى  
تصوير البيوت الريفية ذات الجدران الطينية  
الرحيمة التي تحتضن الانسان .. أن هذا  
الداء الخفى يتركز في انتقاد إنسان العصر  
إلى الاحساس الداخلى بالأمن داخل  
الوقعة التي بناها حول نفسه ، وهى التي  
جعلت المنزل يتنجم عالم الفنان على شكل

الفنان المصرى مصطفى بط له العديد  
من المعارض بقاعات العرض المختلفة ،  
وهو دائم التجوال في الأقاليم المصرية من  
خلال معارضه ، . . وقد قدم له الفنان  
حسين بيكار معرضه :

« إلى المعرض الذى يقيمه الفنان مصطفى  
بط نقف أمام لون من التعبير تتجاذبه الثقافة  
المكتسبة من جانب ، والمواهب الفطرية من  
جانب آخر . . تجاذب يصل أحيانا إلى  
درجة الصراع وأحيانا يتخلل هذا التجاذب



لوحة « إنسان السد العالي »  
للفنان المصرى « عبد الهادى الجزار »

